

***Zum Beginn bürgerlicher Sammlungskultur im frühen 19. Jahrhundert:
Bremer Kunstsammler und -sammlungen
in der Zeit von 1770 bis zur Eröffnung der Kunsthalle 1849***

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität München

Band I

vorgelegt von
Andrea Weniger
aus Ansbach
2016

Erstgutachter: Prof. Dr. Hubertus Kohle

Zweitgutachter: Prof. Dr. Andreas Schulz

Datum der mündlichen Prüfung: 15. Juli 2015

Inhaltsverzeichnis:

Band I

VORWORT UND DANK.....	S. 1
EINLEITUNG.....	S. 4
1. Die erste Phase des Bremer Sammlungswesens im frühen 19. Jahrhundert: vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zur offiziellen Gründung des Kunstvereins 1823.....	S. 15
1.1. Zur Trägerschaft aller kulturellen Initiativen – die städtische Elite Bremens.....	S. 15
1.2. Die Entwicklung des gesellschaftlichen und kulturpolitischen Lebens bis zur offiziellen Gründung des Kunstvereins – zwischen Volksaufklärung, Wissenschaft und elitärer Geselligkeit.....	S. 27
1.3. Die regionale Kunstproduktion und der lokale Kunsthandel.....	S. 35
1.3.1. Künstler und Künstlerförderung.....	S. 35
1.3.2. Künstler als Kunsthändler.....	S. 49
1.3.3. Auktionswesen.....	S. 52
1.4. Kunstsammler in Bremen – ein Phänomen des 19. Jahrhunderts?!.....	S. 57
1.4.1. Überblick zu den überlieferten Bremer Kunstsammlern und ihren Sammlungsschwerpunkten (1770–1849).....	S. 63
1.4.2. Der vorherrschende lokale Sammlergeschmack und seine Herkunft.....	S. 81
1.5. Die wichtigsten überlieferten Kunstsammlungen und -sammler in Bremen ab circa 1770 bis 1823.....	S. 85
1.5.1. Zwischen Hommage, Künstlerförderung und Mäzenatentum: Das Porträtkabinett des Kaufmanns und Privatiers Peter Wilckens (1735–1809)....	S. 85
1.5.1.1. Die Geschichte der Familie Wilckens in Bremen: Vom Untermieter im Schütting bis zum Hausherren auf der Aschenburg.....	S. 86
1.5.1.2. Das Wilckens'sche Porträtkabinett.....	S. 97
1.5.1.2.1. Zur wissenschaftlichen Rezeption und Bearbeitung des Wilckens'schen Porträtkabinetts.....	S. 97
1.5.1.2.2. Ursprünglicher Umfang sowie heutiger Bestand und Verbleib der Sammlung.....	S. 99
1.5.1.2.3. Aufbau und Entstehungsumstände.....	S. 108

1.5.1.2.4. Kunst- und Kulturhistorische Einschätzung: Qualität der Darstellung und Quantität der dargestellten Persönlichkeiten.....	S. 120
1.5.1.2.5. Präsentation und Handhabung der Sammlung.....	S. 130
1.5.1.2.6. Vergleich mit anderen zeitgenössischen Porträtsammlungen....	S. 132
1.5.1.2.7. Typus und Motivation des Sammlers Wilckens.....	S. 147
1.5.2. Die Gemäldesammlung des Senators Georg Oelrichs (1754–1809).....	S. 149
1.5.3. Der Künstler und Kunsthändler Friedrich Adolph Dreyer (1780–1850) als Wegbereiter und Urvater des Kunstvereins in Bremen, begründet bereits 1817 (?)......	S. 155
1.5.3.1. Zur Biographie Dreyers.....	S. 156
1.5.3.2. Zu Dreyers Gesuch um finanzielle Unterstützung bei der Präsentation seiner Gemäldegalerie von 1817 – eine Einführung.....	S. 159
1.5.3.3. Karl Jakob Ludwig Ikens Briefe an Goethe (1817) sowie ein Reisebericht aus den Jahren 1822/23 als Beweise und zeitliche Eingrenzung für die Realisierung von Dreyers Vorhaben.....	S. 160
1.5.3.4. Dreyers Gesuch von 1817 – eine Analyse.....	S. 166
1.5.3.5. Ikens Zeichnung zur "Bildergalerie des Malers Herrn F. A. Dreyer in Bremen".....	S. 180
1.5.3.5.1. Zu Ort und Art der Präsentation – ein Exkurs.....	S. 181
1.5.3.5.2. Analyse der ausgestellten Sammlung.....	S. 189
1.5.3.6. Zum Verbleib der Dreyerschen Gemäldegalerie.....	S. 193
1.5.3.7. Weitere Initiativen Dreyers um 1820.....	S. 196
1.5.3.8. Zur Bedeutung der Person F. A. Dreyer für das kulturpolitische Leben Bremens zu Beginn des 19. Jahrhunderts.....	S. 198
1.5.3.9. Dreyers Nachwirken als Vorbild für seine Nachfahrin Katherine Dreier (1877–1952) in den USA.....	S. 201
1.5.4. Die Sammlung der Familie Duntze und ihr Verkauf als unmittelbarer Auslöser für die offizielle Gründung des Kunstvereins in Bremen 1823.....	S. 205
1.5.4.1. Die Sammlung von Handzeichnungen und Kupferstichen des Senators Johann Duntze (1712–1788).....	S. 213
1.5.4.2. Die Gemäldesammlung des Juristen Arnold Duntze (1708–1781).....	S. 215

2. Die zweite Phase des Bremer Sammlungswesens im frühen 19. Jahrhundert: von der offiziellen Gründung des Kunstvereins 1823 bis zur Eröffnung der Kunsthalle 1849.....	S. 221
2.1. Zur Trägerschaft aller kulturellen Initiativen – die städtische Elite Bremens.....	S. 221
2.2. Die regionale Kunstproduktion und der lokale Kunsthandel.....	S. 225
2.2.1. <i>Künstler und Künstlerförderung</i>	S. 225
2.2.2. <i>Kunsthandel und Auktionswesen</i>	S. 236
2.3. Der Kunstverein in Bremen – ein elitärer Kreis von Kunstsammlern und -liebhabern...S.	240
2.3.1. <i>Die offizielle Gründung des Kunstvereins 1823</i>	S. 240
2.3.2. <i>Die zentralen Zielsetzungen und die soziale Zusammensetzung</i>	S. 244
2.3.3. <i>Die frühe Sammlungs- und Ausstellungspolitik</i>	S. 250
2.4. Der Kunstverein in Bremen ab 1843 – das kulturelle Zentrum der Stadt.....	S. 258
2.4.1. <i>Die Öffnung des Kunstvereins im Jahre 1843</i>	S. 258
2.4.2. <i>Die Gemälde-Verlosungen des Kunstvereins: zwischen Nachwuchsförderung, Kunstvermarktung und -popularisierung</i>	S. 260
2.4.3. <i>Der Kunstverein und der lokale Kunsthandel</i>	S. 263
2.4.4. <i>Der Bau der Kunsthalle 1847–49</i>	S. 266
2.4.5. <i>Ausdruck bürgerlichen Mäzenatentums – Geschenke und Vermächtnisse an den Kunstverein</i>	S. 269
2.4.6. <i>Die Sammlung des Kunstvereins im 19. Jahrhundert und die Frage der gegenseitigen Beeinflussung von Kunstvereinsvorstand, Mitgliedern und Publikum</i>	S. 274
2.4.7. <i>Kurzes Schlusswort zur Bedeutung des Kunstvereins in Bremen für das kulturelle und künstlerische Leben der Stadt</i>	S. 277
2.5. Die wichtigsten Kunstsammlungen und -sammler der Gründergeneration des Kunstvereins in Bremen.....	S. 278
2.5.1. <i>Die Sammlungen der "Gründerväter" Hieronymus Klugkist und Johann Heinrich Albers</i>	S. 278
2.5.1.1. <i>Die Sammlung des Senators Hieronymus Klugkist (1778–1851)</i>	S. 279
2.5.1.2. <i>Die Sammlung des Kaufmanns Johann Heinrich Albers (1774–1855)</i>	S. 291

2.5.2. <i>Die Sammlung des Aeltermann Theodor Gerhard Lürman (1789–1865) als Vorzeigesammlung eines Kunstvereinsmitglieds</i>	S. 298
2.5.2.1. <i>Die Lebens- und Familiengeschichte des Aeltermann Theodor Gerhard Lürman</i>	S. 301
2.5.2.2. <i>Die Gemäldesammlung des Aeltermann Theodor Gerhard Lürman</i>	S. 330
2.5.2.2.1. <i>Nachwirkung und wissenschaftliche Rezeption der Sammlung Lürman</i>	S. 330
2.5.2.2.2. <i>Bestand und Umfang der Sammlung – zum Gemäldekatalog und zu dessen Überarbeitung</i>	S. 332
2.5.2.2.3. <i>Aufbau und Entstehungsmodalitäten</i>	S. 338
2.5.2.2.4. <i>Präsentation und Handhabung der Sammlung</i>	S. 344
2.5.2.2.5. <i>Zum Verbleib der Sammlung</i>	S. 351
2.5.2.2.6. <i>Kunsthistorische Einschätzung: Sammlungsschwerpunkte und Analyse</i>	S. 355
2.5.2.2.7. <i>Vergleich mit anderen zeitgenössischen regionalen und überregionalen bürgerlichen Sammlungen</i>	S. 359
2.5.2.2.8. <i>Der Typus und die Motivation des Sammlers Lürman</i>	S. 363
2.5.2.2.9. <i>Theodor Gerhard Lürmans Mitgliedschaft im Kunstverein in Bremen</i>	S. 365
2.5.2.2.10. <i>Zur Bedeutung des Sammlers Lürman für die (Sammlungs-) Geschichte der Kunsthalle Bremen</i>	S. 368

ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK	S. 370
---	---------------

ABKÜRZUNGEN	S. 395
--------------------------	---------------

QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS	S. 396
--	---------------

Band II

ABBILDUNGEN	S. 1
--------------------------	-------------

ANHANG	S. 116
---------------------	---------------

VORWORT UND DANK

Hierbei handelt es sich um die geringfügig veränderte Version meiner im März 2015 an der LMU München eingereichten Dissertation.

Im Herzen München(s) – im Geiste Bremen(s)

Von München aus über Bremer Kunstsammler zu forschen, ist nicht gerade das Naheliegendste. Das digitale Zeitalter und die Hilfsbereitschaft beziehungsweise Unterstützung vieler hier zu nennender und würdiger Personen machte es jedoch möglich.

Während meines Masterstudiums in Oldenburg absolvierte ich ein wissenschaftliches Praktikum in der Kunsthalle Bremen. Dort wurde ich von Dr. Dorothee Hansen auf die nun geschlossene Forschungslücke aufmerksam gemacht. Ihr gilt mein Dank, denn sie hat mich damit auf ein Thema gebracht, das für mich bis heute nicht an Reiz verloren hat. Da ich mir allerdings in den Kopf gesetzt hatte, am Kunsthistorischen Institut der LMU in München zu promovieren, möchte ich meinem Doktorvater, Prof. Dr. Hubertus Kohle, dafür danken, dass er sich mir als Person und der Betreuung meiner Dissertation gegenüber aufgeschlossen zeigte und Letzteres wohlwollend übernahm. Außerdem bedanke ich mich herzlich bei Prof. Dr. Andreas Schulz für das Angebot, meine Doktorarbeit als externer Zweitgutachter zu betreuen und zu bewerten. Auch Prof. Dr. Mark Sven Hengerer danke ich, in der Disputatio als Prüfer des Nebenfachs aufzutreten.

Sowohl in München als auch in Bremen wurde ich während meiner Dissertationsphase tatkräftig unterstützt. Zunächst möchte ich allerdings meinen diversen ehemaligen und aktuellen Arbeitgebern beziehungsweise Vorgesetzten und Vermittlern vor Ort danken. Ohne diese Anstellungen als feste und freie Mitarbeiterin hätte ich mein Promotionsstudium nicht finanzieren können: Gabriele Meßmer (Bayerische Staatsbibliothek), Bianca Kölbl und Dr. Stefan Müller-Kölbl (Buchhandlung Biazza und Haifisch Buchhandlung), Dr. Sven Kuttner (Universitätsbibliothek München), Susanne Böller und Martina Oberprantacher (Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München), Dr. Alfred Czech (Museumspädagogisches Zentrum München), Prof. Dr. Annette Noschka-Roos und Dr. Constanze Hampp (Deutsches Museum München), Dr. Katharina Fischer (Art Attendance) und Dr. Corinna Thierolf und Jochen Meister (Bayerische Staatsgemäldesammlungen). Ich danke ihnen allen für die Möglichkeit, die Finanzierung meiner Dissertation mit beruflicher Weiterqualifizierung zu

verbinden. Durch diese Tätigkeiten habe ich zudem viel über den Umgang mit Menschen und über Menschen selbst gelernt. Dies hat mich zweifelsohne reifen lassen, aber auch immer gut geerdet. Auch möchte ich meiner Mutter danken, die mich zusätzlich finanziell unterstützte, sodass ich auch in der teuersten Stadt Deutschlands nicht jeden Cent dreimal umdrehen musste.

Für Fachkorrekturen und -beratungen und die damit verbundenen Mühen danke ich Dr. Andreas Kreul, Dr. Dorothee Hansen, Dr. Sven Kuttner, Dr. Alfred Löhr und Dr. Hans-Christoph Hoffmann. Überdies bin ich Bernd Steiner und Amke Ferlemann hinsichtlich des Lektorates zu großem Dank verpflichtet. Dem Geschick von Roland Bock und Tatjana Otta verdanke ich die 3D-Animation beziehungsweise die Standbilder zu Dreyers Gemäldegalerie und die graphisch ansprechende Markierung historischer Stadtpläne. Für technischen „Support“ in allen Lebenslagen bedanke ich mich beim „Triumvirat“ Marc Schweitzer, Bernd Steiner und Stefan Weniger. Für letzte Hilfe bei unlösbaren Transkriptionsschwierigkeiten bin ich Iris Graaf-Burkert und Elke Humml dankbar. Bei Jens Etmer und seiner Familie habe ich mich für die schöne, kleine Unterkunft im Schnoor-Viertel während diverser Forschungsaufenthalte in Bremen zu bedanken.

Ohne die tatkräftige Unterstützung durch die Mitarbeiter von Forschungsinstitutionen in Bremen, Hamburg, München und andernorts, von denen viele regen Anteil an dem Verlauf meiner Dissertation nahmen, wäre diese definitiv nicht zustande gekommen. Deswegen geht mein aufrichtiger Dank an Dr. Brigitte Reuter, Dr. Christien Melzer, Dr. Anne Röver-Kann, Katja Riemer, Tanja Borghardt, Kevin Fickert, Jutta Putschew, Thomas Schrader und Vianney Kreutzer (Kunsthalle Bremen), Prof. Dr. Konrad Elmsläuser, Dr. Jörn Brinkhus, Marion Alpert, Lars Fischer, Monika Marschalck und Lars Worgull (Staatsarchiv Bremen), Dieter Memleb (DIE MAUS Gesellschaft für Familienforschung e.V., Bremen), Uwe Schwartz und Dr. Rolf Kirsch (Landesamt für Denkmalpflege Bremen), Dr. Thomas Elsmann und Birte Dinkla (Staats- und Universitätsbibliothek Bremen), Dr. Alfred Löhr, Dr. Jan Werquet, Dr. Karin Walter, Martin Luther, Hannelore Bade und Britta Stühren (Focke-Museum Bremen), Peter Gartelmann und Holger Bischoff (Bibliothek und Archiv der Handelskammer Bremen), Dr. Marcus Meyer, Dr. Ingrid Weibezahn, Dr. Helke Kammerer-Grothaus, Dr. Andrea Hauser, Dr. des. Katrin Bock, Dr. Alice Gudera, Sabine Wenhold (Bremen), Andrea Joosten, Monika Wildner, Michael Schramm und Sören Schubert (Hamburger Kunsthalle), Dr. Silke Reuther (Hamburg), Juliane Feldhoffer (Kunstverein in Hamburg),

Dr. Wolfgang-Valentin Ikas, Norbert Humpmayer und Birgid Drexler (Bayerische Staatsbibliothek München), Irene Friedl, Elke Humml und Bernd Niebling (Universitätsbibliothek München), Dr. Stephanus Arz (Deutsche Bundesbank Frankfurt am Main) sowie Dr. Jörg Ludwig (Sächsisches Staatsarchiv Dresden).

Zudem danke ich Dr. Thomas Schmitz, Thomas Begerow, Hasso von Boehmer und Dr. Bärbel Kovalevski. A special thanks goes out to Patricia Lewy Gidwitz for her very precise research in the Beinecke Rare Book and Manuscript Library of the Yale University, New Haven, CT, USA. En hartelijk bedaankt ook Christiaan Hijszeler voor zijn informatie, waar einige van de Werken van Lürman recentelijk waren respectievelijk tegenwoordig zijn.

Außerdem möchte ich ganz besonders den Nachkommen zweier Sammler, vor allem Prof. Dr. Bernhard von Barsewisch, aber auch Herrn Prof. Dr. Wolfgang Duntze und Angelika Rosenthal für ihre Offenheit, ihr Interesse und ihre Hilfe danken.

Den genannten Institutionen und ihren MitarbeiterInnen danke ich für das generöse Entgegenkommen in Bezug auf Reproduktionsgenehmigungen.

Last but certainly not least möchte ich meiner Familie und meinen Freunden – vor Ort und in der Ferne – danken, die mich in den letzten Jahren verständnisvoll begleitet und bis zum Schluss angefeuert haben. Ganz besonders möchte ich mich aber bei meiner Mutter bedanken. Ihr widme ich diese Arbeit, da sie für mich ein Vorbild dafür ist, wie man sich gerade in schwierigeren Zeiten durchbeißt, ohne dabei jedoch an Humor und Herzlichkeit zu verlieren. Danke!

EINLEITUNG

Gegenstand der Untersuchung

Am 2. Dezember 1816 starb der große bürgerliche Sammler Johann Friedrich Städel in Frankfurt am Main. Mit seinem Tod gingen seine Kunstsammlung sowie sein Vermögen als Stiftung an die Frankfurter Bürgerschaft, um damit ein Kunstinstitut beziehungsweise -museum zu gründen.¹ Dieses „gilt bis heute als eine der großen bürgerlichen, die Jahrhunderte überdauernden Stiftungen [...]“². In Bremen richtete nur drei Monate später, am 6. März 1817, der Künstler, Sammler und Kunsthändler Friedrich Adolph Dreyer (1780–1850) ein Gesuch an lokale Kunstfreunde, um ihn bei der Präsentation und Erweiterung seiner Gemäldesammlung finanziell zu unterstützen. Er versuchte damit ein ähnlich wirksames, bürgerliches Engagement zu initiieren, das in Bremen allerdings nur durch das Kollektiv realisiert werden konnte:

„Wir hören, daß in Frankfurt am Mayn eine reichhaltige Bildersammlung und Kunstschule durch einen einzigen reichen Privatmann gegründet ist. Der Name des Verewigten ist Städel, und wohl ein verewigungswürdiger Name. So auffordernd und beyfallswürdig dieses Beyspiel ist, so wäre für unsern dermaligen Zweck doch wohl nur durch g e m e i n s c h a f t l i c h e Anstrengung etwas Aehnliches, von so Vielen Gewünschtes möglich zu machen. Der Anfang ist gemacht, indem der Unterzeichnete, der Aufforderung der verzehrten Kunstfreunde nachkommend, seine Gemäldesammlung ausgestellt hat.“³

Tatsächlich wurde Dreyers Gesuch von 65 Bremer Bürgerinnen und Bürgern unterzeichnet und damit gemeinschaftlich getragen. Eröffnet wurde seine Gemäldegalerie im großen Hörsaal der Gelehrtenschule im ehemaligen Domkapitel. Wie vorliegende Forschungen ergeben haben, war diese Ausstellung die erste öffentliche Präsentation einer privaten Gemäldesammlung in Bremen und zudem der unmittelbare Vorläufer des 1823 offiziell gegründeten Kunstvereins. Der Bremer Schriftsteller Karl Jakob Ludwig Iken (1789–1841) fand dieses Ereignis derart bedeutend, dass er sogar seinem Brieffreund Goethe kurze Zeit später, im Mai 1817, davon berichtete:

„Auch den Genuß einer kleinen öffentlichen Bildgalerie haben wir jetzt durch Herrn Dreier erhalten, deren Dauer er durch einige hundert Subscribenten auf wenigstens 3 Jahr gesichert hat [...]; auch hat er das Verdienst, das Local außerordentlich verschönert zu haben. Dennoch könnte und müßte weit mehr für den Künstler geschehen, als hier bei uns geschieht, und es

1 Vgl. Meyer, Corina: Die Geburt des bürgerlichen Museums. Johann Friedrich Städel und sein Kunstinstitut in Frankfurt am Main, Berlin 2013, S. 139 und 146.

2 Ebd., S. 13.

3 Dreyer, F. A.: Gesuch um Eröffnung einer öffentlichen Gemäldegalerie, 6. März 1817, unpaginiert, S. 1, in: Protokollbuch des Kunstvereins in Bremen (A KH Bremen, Vorstandsprotokolle 1823–1849: 24 a).

wäre sehr zu wünschen, daß die Thätigkeit beider unsrer einzigen Künstler [Johann Heinrich Menken und Friedrich Adolph Dreyer] aufs neue und verdoppelt angeregt würde und Arbeit fände, was aber hier mit den verbesserten Zeitumständen dennoch nicht ins Verhältniß steht, da der Sinn für die Kunst, geschweige denn Enthusiasmus leider die kaufmännische Menge noch immer nicht ergreifen will.“⁴

Einerseits schilderte Iken seinem Weimarer Freund also die Aufgeschlossenheit und Aktualität der Bremer Bürger in Hinblick auf ihre Kunstsammlungen und auf damit verbundene Projekte, andererseits kritisierte er die Rückständigkeit derselben in Bezug auf die Förderung ihrer lokalen Künstler. Aus heutiger Sicht lag Iken mit seiner Einschätzung richtig, denn auch wenn Bremen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer Welthandelsstadt aufstieg, so war die Stadt dennoch zur gleichen Zeit künstlerische und kulturelle Provinz. Im Gegensatz zu Städten wie Hamburg, Frankfurt am Main, Düsseldorf, Berlin, München oder Wien gab es in Bremen weder Akademien und Universitäten noch eine fürstliche Auftragskunst oder staatliche Kunstförderung, geschweige denn einen institutionalisierten Kunsthandel. Trotzdem oder gerade deswegen war dort jedoch eine bedeutende, private Sammlerkultur entstanden und genau dies scheint auch der Grund gewesen zu sein, weshalb der Künstler, Kunsthändler und Sammler Dreyer selbst die Initiative ergriffen hatte und seine Gemäldesammlung 1817 mit bürgerlicher Hilfe öffentlich zugänglich machte und sogar noch zu erweitern versuchte. Seine Initiative mündete 1823 in die offizielle Gründung des Kunstvereins in Bremen, einem der ältesten Kunstvereine im deutschsprachigen Raum. Diejenigen, die schon 1817 Dreyers Gesuch unterstützt hatten, waren nun unter anderen die Protagonisten. Es waren einflussreiche Vertreter der städtischen Elite – Senatoren und Kaufleute, aber vor allem Kunstfreunde, die diesen Verein gründeten, teilweise selbst bedeutende Kunstsammlungen angelegt hatten und damit sowohl ihrem wirtschafts- und bildungsbürgerlichen als auch lokalpatriotischen Selbstverständnis Ausdruck verliehen. Mit dem Kunstverein in Bremen schufen sie sich ihre eigene Plattform, um sich über Kunst auszutauschen, Kunstsachverständnis und Künstler innerhalb der Bremer Bürgerschaft zu fördern und eine vereinseigene Sammlung aufzubauen. Einige unter ihnen stifteten dem Verein sogar ihre kompletten Sammlungen und bildeten damit das bedeutende Fundament der Sammlung des Kunstvereins in Bremen beziehungsweise der Kunsthalle Bremen. Diese bürgerliche Sammler- und Stiftungskultur gipfelte Mitte des 19. Jahrhunderts vorerst darin, dass dessen Mitglieder das erste in rein

4 Karl Ludwig Iken an Goethe, Bremen, den 26. Mai 1817, in: Schulz, Günter: Carl [sic!] Ludwig Ikens Briefe an Goethe (1817–1830), Sonderdruck aus dem "Jahrbuch der Wittheit zu Bremen", Band XV, Bremen 1971, S. 112.

bürgerlicher Trägerschaft betriebene Ausstellungshaus, die Kunsthalle Bremen eröffneten. Anfang des 20. Jahrhunderts wurde Bremen neben Hamburg und Berlin dann sogar zu einem Zentrum der intellektuellen und sammlungspolitischen Auseinandersetzung mit dem Impressionismus und Postimpressionismus. Bis zum jetzigen Zeitpunkt sind der Kunstverein in Bremen beziehungsweise die Kunsthalle Bremen in bürgerlicher Trägerschaft.

Heute, noch knapp zweihundert Jahre später, blicken wir auf diese 1817 begründete und 1823 offiziell gegründete Institution und auf ihre Sammlung und müssen uns fragen, wer ihre Gründer, Vertreter und Mitglieder waren und wie es in Bremen zu einem derart beachtlichen und nachhaltigen Sammlungswesen kommen konnte. Wer waren also die Bremer Kunstsammler der ersten Stunde und unter welchen Umständen und mit welchen Interessen bauten sie ihre Sammlungen auf? Wie begründeten sie eine Sammlungskultur, die bis dahin weitgehend dem Adel vorbehalten beziehungsweise in Bremen möglicherweise sogar inexistent war? Wer interessierte und engagierte sich in einer Handels- und Hansestadt wie Bremen für Kunst und Kultur und wie stellte sich dieses Engagement dar?

Vorliegende Dissertation widmet sich den Anfängen des bürgerlichen Sammelns in Bremen von 1770 bis zur Eröffnung des ersten eigenständigen Ausstellungsgebäudes, der Kunsthalle Bremen im Jahre 1849, und stellt die Frage, unter welchen Voraussetzungen es zu einem für diese Zeit typischen Phänomen, dem aufkeimenden bürgerlichen Sammlungswesen kommen konnte und welche lokalspezifischen Ausprägungen dieses zu Beginn zeigte. Im Zentrum der Untersuchung stehen die bedeutendsten privaten Kunstsammler und -sammlungen Bremens sowie ihre Plattform, der Kunstverein in Bremen. Die Doktorarbeit wird die Entwicklung der Bremer Sammlungskultur also von den Anfängen im ausgehenden 18. Jahrhundert über die Gründung des Kunstvereins 1823 (1. Phase) bis hin zu ihrem einstweiligen Höhepunkt Mitte des 19. Jahrhunderts (2. Phase) anhand einiger exemplarischer beziehungsweise repräsentativer Kunstsammler schildern. Zu den wichtigsten zählen die Sammlungen Wilckens, Oelrichs, Dreyer und Duntze (1. Phase) sowie die Sammlungen Klugkist, Albers und Lürman (2. Phase). Diese werden jedoch nicht isoliert betrachtet, sondern vor dem Hintergrund sozial- und kulturhistorisch relevanter Umstände wie der sozialen Zusammensetzung der Trägerschaft aller kulturellen Initiativen und der Entwicklung des Vereinswesens sowie des lokalen Kunsthandels und der regionalen Kunstproduktion beleuchtet. Mit dieser Dissertation soll ein bislang überfälliger Beitrag zur Kulturgeschichte Bremens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert geleistet werden.

Forschungsstand

Sammlungsgeschichte gehört seit mehreren Jahrzehnten zu einem wichtigen Forschungsbereich der Geschichtswissenschaften.⁵ So liegen nicht nur allgemeine Darstellungen über bedeutende Sammler und Sammlungen einzelner Epochen vor, sondern auch spezifisch lokalgeschichtliche Beiträge. Die Sammlungskultur der mit Bremen am ehesten vergleichbaren Handelsstädte wie Hamburg, Frankfurt am Main, Leipzig oder Köln wurde beispielsweise schon recht gut erforscht.⁶

-
- 5 Hier seien vor allem folgende Beiträge genannt: Calov, Gudrun: Museen und Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland, in: *Museumskunde*, hrsg. vom Deutschen Museumsbund, Band 38, Berlin 1969; Sachs, Hannelore: Sammler und Mäzene. Zur Entwicklung des Kunstsammelns von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1971; Mai, Ekkehard und Paret, Peter: Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert, Köln 1993; Minges, Klaus: Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung (Museen - Geschichte und Gegenwart, Band 3; zugleich Dissertation Universität Freiburg i. Br. 1993), Münster 1998; Schmitz, Thomas: Die deutschen Kunstvereine im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Kultur-, Konsum- und Sozialgeschichte der bildenden Kunst im bürgerlichen Zeitalter (Deutsche Hochschuledition, Band 125, zugleich Dissertation Universität Düsseldorf 1997), Neuried 2001; Savoy, Bénédicte: Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland: 1701-1815, Mainz 2006; Meyer, Andrea, Savoy, Bénédicte und Kratz-Kessemeier, Kristina: *Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte 1750-1950*, Berlin 2010. Darüber hinaus wurden diverse Forschungsprojekte zur Aufarbeitung der Geschichte des Sammelns ins Leben gerufen. Das Bekannteste ist das Forschungsprojekt zur Geschichte des Sammelns und der Herkunft einzelner Kunstwerke des Getty Research Institute (Project for the Study of Collecting and Provenance (PSCP)), welches in enger Zusammenarbeit mit Institutionen und Forschenden in Europa und den USA besteht (vgl. http://www.getty.edu/research/conducting_research/provenance_index/ (08. März 2015)).
- 6 Für Hamburg vgl. Bode, Wilhelm von: Die Gemäldesammlung des Herrn Johannes Wesselhoeft in Hamburg, hrsg. von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien 1886; Holst, Niels von: Beiträge zur Geschichte des Sammlertums und des Kunsthandels in Hamburg von 1700-1840, in: *Zeitschrift für Hamburgische Geschichte*, Festschrift zum hundertjährigen Bestehen des Vereins am 9. April 1939, Band 38, Hamburg 1939, S. 253- 288; Dingedahl, Carl Heinz: David Christopher Mettlerkamp. Kunstdilettant, Sammler und Mitbegründer des Kunstvereins in Hamburg, in: *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte*, Band 62, Hamburg 1976, S. 81-98; Luckhardt, Ulrich und Schneede, Uwe M.: *Private Schätze. Über das Sammeln von Kunst in Hamburg bis 1933*, Hamburg 2001 (Sammelband); Schmincke, Carla: *Sammler in Hamburg. Der Kaufmann und Kunstfreund Konsul Eduard Friedrich Weber (1830-1907)*. Dissertation Universität Hamburg 2004; Therese Halle, geb. Heine – eine Hamburger Sammlerin und Stifterin (Ausstellung vom 24. Februar bis 1. Juni 2008 in der Hamburger Kunsthalle), hrsg. von Ute Haugg und Jenns Howoldt, Hamburg 2008 (Kat. Ausst.) und Reuther, Silke: *Georg Ernst Harzen. Kunsthändler, Sammler und Begründer der Hamburger Kunsthalle* (Forschungen zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle, Band II, hrsg. von der Hamburger Kunsthalle und der Hermann Reemtsa Stiftung), Hamburg 2011.
- Für Frankfurt am Main vgl. Schmidt, Ulrich: *Die privaten Kunstsammlungen in Frankfurt am Main von ihren Anfängen bis zur Ausbildung der reinen Kunstsammlung*. Dissertation Universität Göttingen 1960; Schültke, Karl R.: *Private Kunstsammlungen in Frankfurt am Main von ihren Anfängen bis zur NS-Zeit*, in: *Kunst nach 45 aus Frankfurter Privatbesitz*, Frankfurter Kunstverein / Steinernes Haus am Römerberg, Frankfurt am Main 1983, S. 11-22; Wettengl, Kurt: *Frankfurter Sammlungen von 1700 bis 1830*, in: *Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Michael North (Schriftenreihe des Forschungszentrums Europäische Aufklärung, Band 8), Berlin 2002, S. 69-84; *Frankfurter Sammler und Stifter*, eine Dauerausstellung des Historischen Museums Frankfurt, eröffnet am 17. August 2012 im Burnitz- und Stauferbau des Saalhofs, hrsg. von Jan Gerchow, Frankfurt am Main 2012 (Kat. Ausst.) und Meyer 2013.
- Für Leipzig vgl. Maximilian Speck von Sternburg – ein Europäer der Goethezeit als Kunstsammler (Ausstellung vom 16.7. bis 13.9.1998 und 26.8. bis 24.10.1999 im Museum der bildenden Künste Leipzig und im Frühjahr 2000 im Haus der Kunst München), hrsg. von Herwig Guratzsch; Gleisberg, Dieter: *Heinrich Wilhelm Campe – Glanz und Verhängnis eines Leipziger Gemäldesammlers*, in: *Leipzig, Mitteldeutschland und Europa. Festgabe für Manfred Straube und Manfred Unger zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Hartmut Zwahr,

Im Gegensatz dazu steht eine Untersuchung zu Bremer Kunstsammlern und Kunstsammlungen des frühen 19. Jahrhunderts noch aus. Erstaunlicherweise existiert für diese Zeit nicht einmal eine übergreifende Darstellung zum kulturellen Leben und seinen Protagonisten. Zwar liegt eine umfangreiche Studie von Andreas Schulz zum Bremer Bürgertum in der Zeitspanne von 1750 bis 1880 vor⁷, die bürgerliche Sammlungskultur findet darin jedoch kaum Beachtung.

Aus dieser prekären Forschungslage ergibt sich die dringende Notwendigkeit, die bedeutende Sammlungskultur Bremens im bürgerlichen Zeitalter erstmals umfassend aufzuarbeiten.

Da Sammlungsgeschichte auch zu einem zentralen Aufgabenbereich von Museen und Sammlungen gehört, existieren zur Geschichte des Kunstvereins in Bremen, der ab 1823 zur Plattform der Bremer Sammler wurde, bereits einige Darstellungen. Diese sind jedoch erstens nicht besonders umfangreich⁸ beziehungsweise nicht mehr aktuell⁹ (einige Forschungsergebnisse konnten erheblich ergänzt beziehungsweise erweitert werden) und zweitens wird die Geschichte des Vereins und seiner Sammlung darin ohne Berücksichtigung seiner Gründer beziehungsweise Protagonisten und ohne Einbettung in die soziokulturellen Begleitumstände geschildert. Eine Geschichte des Kunstvereins in Bremen ist jedoch genauso wenig ohne die Geschichte der Bremer Kunstsammler und deren soziokulturelles Umfeld zu

Uwe Schirmer und Henning Steinführer, Leipzig 2000, S. 109-121 und Stockhausen, Tilmann von: Leipzig. Bürgerliches Bildersammeln in der Bücherstadt im 18. Jahrhundert, in: Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert, hrsg. von Michael North (Schriftenreihe des Forschungszentrums Europäische Aufklärung, Band 8), Berlin 2002, S. 105-115.

Für Köln, vgl. Mai, Ekkehard: „Wallrafs Chaos“ (Goethe) – Städel's Stiftung, in: Sammler, Stifter und Museen: Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert, hrsg. von Ekkehard Mai und Peter Paret, Köln 1993, S. 63–80; Wahre Wunder. Sammler & Sammlungen im Rheinland (Ausstellung in der Josef-Haubrich-Kunsthalle vom 5. November 2000 bis 11. Februar 2001), hrsg. von Siegfried Gohr, Köln 2000 und Schlögl, Rudolf: Geschmack und Interesse. Privater Bildbesitz in rheinisch-westfälischen Städten vom 18. bis zum beginnenden 19. Jahrhundert, in: Bürgertum u. Kunst in der Neuzeit, hrsg. von Hans-Ulrich Thamer (Städteforschung: Reihe A, Darstellungen, Band 57), Köln 2002, S. 125–157.

7 Vgl. Schulz, Andreas: Vormundschaft und Protektion. Eliten und Bürger in Bremen 1750-1880 (Habilitationsschrift Universität Frankfurt a. M. 2000 / Stadt und Bürgertum, Band 13), München 2002.

8 Vgl. Hansen, Dorothee: „...unsre jährlichen fünf Thaler haben es erbaut.“ Die Geschichte des Kunstvereins und der Kunsthalle Bremen, in: Die Kunsthalle Bremen zu Gast in Bonn. Meisterwerke aus sechs Jahrhunderten, hrsg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH und von der Kunsthalle Bremen, Köln 1997, S. 8-31; Heiderich, Ursula: „Aus den Wirren der Tagesbegebenheiten in die Arme der Kunst zu flüchten“. Zu den Anfängen der Skulpturensammlung in der Kunsthalle Bremen, in: Klassizismus in Bremen. Formen bürgerlicher Kultur, hrsg. von Martina Rudloff (Jahrbuch der Wittheit zu Bremen 1993/94), Bremen 1994, S. 132-154 und Hansen, Dorothee: Die Geschichte des Kunstvereins und der Kunsthalle Bremen, in: Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen, hrsg. von Dorothee Hansen und Kai Hohenfeld, Bremen 2014, S. 34-43.

9 Vgl. Dohrmann, Inken: Studien zur Gründungsgeschichte der Bremer Kunsthalle, Magisterarbeit TU Berlin 1975 und Ocken, Manya: Der Kunstverein in Bremen im 19. Jahrhundert, Magisterarbeit Universität Bonn 1989.

denken wie die Geschichte der Kunstsammler ohne die Geschichte des Kunstvereins. Denn mit der Gründung des Kunstvereins schufen sich die Bremer Sammler 1823 eine eigene Interessensvertretung, welche knapp zwanzig Jahre später als einzige kunstfördernde Institution und als gesellschaftliches Zentrum der Stadt geschmacksbildend auf seine Mitglieder und sein Publikum wirkte und sogar eine neue Sammlergeneration heranzog.

In der Dissertation werden die Geschichte der Bremer Kunstsammler und die Geschichte des Kunstvereins in Bremen sowie relevante sozialhistorische Entwicklungen deshalb erstmals miteinander verschränkt.

Vorliegende Untersuchung ist aus der Masterarbeit mit dem Titel „Der Sammler und die Seinigen. Die Gemäldesammlung des Aeltermann Theodor Gerhard Lürman (1789–1865) im Kontext ihrer Entstehungszeit in Bremen“ erwachsen. Diese wurde im November 2008 an der Universität Oldenburg eingereicht.¹⁰ Die Dissertation über Bremer Kunstsammler und -sammlungen des frühen 19. Jahrhunderts stellt also eine Erweiterung dieser Abschlussarbeit dar, welche in Auszügen in Form von zwei Aufsätzen bereits publiziert wurde¹¹. Die Kapitel 3.1. bis 3.5. der Masterarbeit wurden einer vollständigen Überarbeitung unterzogen und in den Kapiteln 1.1. bis 1.4. und 2.1. bis 2.4 vorliegender Doktorarbeit erweitert. Die Kapitel 2. und 4. der Masterarbeit wurden hingegen übernommen und in die Kapitel 2.5.2.1. und 2.5.2.2. der Dissertation überführt, weil die Ergebnisse nicht zu ergänzen sind. Lediglich die Überarbeitung des Gemäldekataloges der Sammlung Theodor Gerhard Lürman (Anhang XLIV.) konnte ergänzt werden. Die Kapitel 1.5.1. bis 1.5.4. und 2.5.1. der Doktorarbeit stellen vollkommen neue Untersuchungen dar. Das im Rahmen dieser Forschungen erzielte Ergebnis zur Vorgängerinstitution des Kunstvereins in Bremen, Dreyers Gemäldegalerie, wurde bereits in einer aktuellen Publikation des Kunstvereins in Bremen kurz aufgegriffen.¹²

10 Vgl. Weniger, Andrea: Der Sammler und die Seinigen. Die Gemäldesammlung des Aeltermann Theodor Gerhard Lürman (1789–1865) im Kontext ihrer Entstehungszeit in Bremen, Masterarbeit, eingereicht am 17.11.2008 an der Universität Oldenburg (unveröffentlicht).

11 Vgl. Weniger, Andrea: Der Sammler und die Seinigen. Die Gemäldesammlung des Aeltermann Theodor Gerhard Lürman (1789–1865) im Kontext ihrer Entstehungszeit in Bremen, in: Museum revisited. Transdisziplinäre Perspektiven auf eine Institution im Wandel, hrsg. von Kurt Dröge und Detlef Hoffman, Bielefeld 2010, S. 113–118 und Weniger, Andrea: Bürgerliche Sammlungskultur in Bremen am Beispiel der Gemäldesammlung des Aeltermann Theodor Gerhard Lürman (1789–1865), in: Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte, hrsg. von der Historischen Kommission für Niedersachsen und Bremen, Band 82, Hannover 2010, S. 339–370.

12 Vgl. Hansen 2014, S. 34. Im Impressum der Publikation wurde mit der Angabe „Wir danken Andrea Weniger für wertvolle Hinweise zur Vorgeschichte des Kunstvereins“ auf die Autoren- und Urheberschaft der Forschungsergebnisse aufmerksam gemacht.

Fragestellungen und methodische Vorgehensweisen

Im Zentrum vorliegender Dissertation steht die Frage, wie die Entwicklung der Bremer Sammlungskultur vom künstlerischen und kulturellen Brachfeld im ausgehenden 18. Jahrhundert bis hin zur einstweiligen Blüte Mitte des 19. Jahrhunderts verlief.

Um diese Frage adäquat beantworten zu können, wird die Zeitspanne von etwa 1770 bis 1849 in zwei Phasen unterteilt: Die erste Phase behandelt die Zeit vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zur offiziellen Gründung des Kunstvereins im Jahre 1823 und die zweite Phase diejenige von der Gründung des Kunstvereins bis zur Eröffnung der Kunsthalle 1849. Da die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts bereits ausreichend erforscht ist, erscheint die Zäsur um 1850 sinnvoll und vertretbar.¹³

Bei der Analyse der beiden Phasen sollen jeweils vier Hauptfragen gestellt werden: Wie setzte sich die städtische Elite als Trägerschaft aller kulturellen Initiativen zusammen? Wie entwickelte sich das gesellschaftliche und kulturpolitische Leben bis zur Gründung des Kunstvereins 1823 beziehungsweise wie gestaltete sich der Kunstverein von da an bis 1849? Wie stand es um die Kunstproduktion, den Kunsthandel und das Auktionswesen? Nur auf diese Weise kann geklärt werden, aus welcher sozialen Schicht die bedeutendsten Kunstsammler jeweils stammten und in welchem gesellschaftlichen, kulturpolitischen und künstlerischen beziehungsweise kulturellen Umfeld die entsprechenden Kunstsammlungen jeweils gegründet wurden. Die letzte Frage widmet sich den Kunstsammlungen selbst. Ihrer Beantwortung soll stets am meisten Platz eingeräumt werden, wobei jeweils einer Sammlung besondere Aufmerksamkeit zuteil werden soll. Für die erste Phase werden dies Peter Wilckens und sein gleichnamiges Porträtkabinett sein und für die zweite Phase Theodor Gerhard Lürman und seine Gemäldesammlung. Dabei werden sowohl der Sammler mit seiner Lebensgeschichte als auch die Sammlung im Detail vorgestellt und analysiert werden. Letztere wird anhand eines historischen Sammlungskataloges oder eines Inventarbuches überarbeitet oder rekonstruiert. Die Auswahl dieser ausführlich zu behandelnden Sammler und Sammlungen ergibt sich zum einen aus der Quellenlage und zum anderen aus der Bedeutung des Sammlers beziehungsweise der Sammlung.

13 Vgl. Die Kunsthalle Bremen und ihre Stifter. Johann Friedrich Lahmann...zu möglichst gleichen Teilen..., hrsg. von der Kunsthalle Bremen, Bremen 1995; Die Kunsthalle Bremen und ihre Stifter. Johann Georg Wolde und Adele Wolde – ein Bremer Sammlerpaar, hrsg. von der Kunsthalle Bremen, Bremen 2003; Hansen, Dorothee: „Die solide Modernität“ – Bremer Sammler nach der Jahrhundertwende: Heymel, Biermann und Wolde, in: Die Moderne und ihre Sammler, hrsg. von Andrea Pophanken und Felix Billeter, 2001, S. 185-208; Altes, Neues, Allerneuestes. Eine Ausstellung zu Ehren von H. H. Meier jr. und Heinrich Wiegand, hrsg. von der Kunsthalle Bremen, Bremen 2007.

Die Träger aller kulturellen Initiativen stellten im 19. Jahrhundert in Bremen einen äußerst elitären Kreis dar. Sie machten zeitweise nur 1 % der Gesamtbevölkerung aus. Der Grund, weshalb diese Elite sämtliche gesellschaftlichen und kulturpolitischen Entwicklungen initiierte, liegt darin, dass es in Bremen keine städtische Kulturförderung gab und die Vertreter der bürgerlichen Elite, die meist auch wirtschaftliche oder politische Ämter innehatten, diese Lücke zu füllen versuchten. Die bürgerliche Elite bestimmte das Geschehen in der Hansestadt also nicht nur politisch und wirtschaftlich, sondern auch gesellschaftlich und kulturell. Es wird erörtert werden, welche gesellschaftlichen und kulturpolitischen Initiativen von dieser Elite bis zur Gründung des Kunstvereins 1823 ausgingen, das heißt, welche Vereine und gesellschaftlichen Vereinigungen vorher von Bedeutung waren.

Bei der Bewältigung dieser Themenabschnitte stellt die Habilitationsschrift von Andreas Schulz über das Bremer Bürgertum in der Zeit von 1750 bis 1880 eine enorme Hilfestellung dar – und zwar weniger für die Forschungsergebnisse als vielmehr als „Findbuch“ beziehungsweise als Nachschlagewerk für weiterführende Quellen wie beispielsweise Vereinssatzungen und Mitgliederverzeichnisse, die erst auf konkrete Fragestellungen und Personen hin konsultiert wurden.

Bei der Untersuchung der Frage, wie sich der Kunstverein in Bremen von 1823 bis 1849 gestaltete, sollen folgende weiterführende Fragen gestellt werden: Wie kam es zur Gründung des Kunstvereins, wie setzte sich dieser anfangs zusammen, welche waren die zentralen Zielsetzungen und wie sah die frühe Sammlungs- und Ausstellungspolitik des Vereins aus? Wie entwickelte sich der Kunstverein zum kulturellen Zentrum der Stadt? Welche Rolle spielten die Ausstellungen und Verlosungen des Vereins und damit die zumindest partielle Übernahme des lokalen Kunsthandels? Wie kam es zur Schaffung eines eigenen Vereins- und Ausstellungshauses und wie beeinflussten sich Kunstvereinsvorstand, Mitglieder und Publikum gegenseitig?

Um diese Fragen beantworten zu können, wurden sämtliche im Archiv der Kunsthalle Bremen überlieferten Quellen einer erneuten beziehungsweise erstmaligen Durchsicht unterzogen. Zu diesen Quellen zählen die handschriftlich verfassten Direktions- und Vorstandsprotokolle und die gedruckten Gesetze und Jahresberichte des Kunstvereins in Bremen. Letztere beinhalten teilweise auch Mitgliederverzeichnisse, Vereinssatzungen und Angaben zur Haushaltsführung, zu Ankäufen, zu den Ausstellungen und zu den Verlosungen des Vereins. Ferner bilden Ausstellungskataloge, Inventarbücher, Schenkungsbriefe sowie

diverse Sammlungskataloge ein aussagekräftiges und vielversprechendes Quellenmaterial.

Bei der Untersuchung des lokalen Kunstmarktes und der regionalen Kunstproduktion geht es um die Frage, in welchem künstlerischen Umfeld die Kunstsammlungen Bremens entstanden. In Bremen gab es bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts weder herausragende Künstler – was nicht zuletzt mit dem Fehlen einer Kunstakademie zusammenhängt –, noch gab es einen institutionalisierten beziehungsweise professionalisierten Kunstmarkt. Diejenigen Künstler, die in Bremen tätig waren, wie beispielsweise Friedrich Adolph Dreyer, Johann Heinrich Menken (1766–1839) und sein Sohn Gottfried Menken (1799–1838), zählten zum vierten Stand und hatten mit existentiellen Problemen zu kämpfen. Aus diesem Grund nahmen sie Nebentätigkeiten als Kunsthändler, Restauratoren, Kopisten, Drucker, Verleger und Zeichenlehrer an. Das bedeutete aber auch, dass sie in keinem ihrer Tätigkeitsbereiche auf besonders hohem Niveau arbeiteten. Erst, als der Kunstverein in Bremen ab den 1830er Jahren gezielt lokale Künstler durch Ausstellungen, Ankäufe und zusammen mit dem Senat durch Stipendien förderte und der Kunsthandel 1843 vom Senat als Gewerbe anerkannt wurde, sollte sich diese Situation langsam bessern: F. A. Dreyer und später sein Sohn Johann Daniel Dreyer (1809–1889) waren die einzigen sogenannten Kunstmakler, die in diesem Amt vereidigt wurden.

Um zu erörtern, welche lokalen Künstler möglicherweise von Bremer Sammlern gefördert oder gesammelt wurden, welche Kunsthändler auf dem lokalen und möglicherweise auch nationalen oder gar internationalen Kunstmarkt agierten und wie diese teilweise in Personalunion Einfluss auf das künstlerische und sammlungspolitische Klima nahmen, müssen vor allem Bremer Auktionskataloge, die Ausstellungskataloge des Kunstvereins in Bremen und die sogenannte Akte Kunstmäkler im Staatsarchiv Bremen als Quellen untersucht werden. Auf diese Weise soll geklärt werden, welche die wichtigen Künstler und Kunsthändler waren, welche künstlerischen Richtungen sie als Künstler oder als Händler vertraten, von wem sie als Künstler gefördert wurden oder für wen sie möglicherweise als Berater auftraten. Nur auf diese Weise erschließt sich das persönliche Geflecht zwischen Künstlern, Kunsthändlern und Sammlern.

Bei der Untersuchung der bedeutendsten Bremer Kunstsammlungen wird diese Arbeit mit Ausnahme des Porträtsammlers Wilckens zeigen, dass Bremer Sammler bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts noch einen eher konservativen Geschmack vertraten, indem sie entweder Gemälde niederländischer Meister des 17. Jahrhunderts oder (Druck-)Graphiken altdeutscher

Meister sammelten (Oelrichs, Dreyer, Duntze, Klugkist, Albers und Lürman). Dies änderte sich mit der Ausstellungs- und Sammlungspolitik des Kunstvereins in Bremen dahingehend, dass Bremer Sammler ab circa 1843 auch zeitgenössische deutsche Akademiemaler und lokale Maler sammelten (Lürman).

Bei der Analyse der wichtigsten Sammlungen sollen folgende Fragen beantwortet werden: Welchen Lebens- und Berufsweg haben die Sammler beschritten, wie setzten sich ihre Sammlungen in Hinblick auf Bestand und Umfang zusammen, wie wurden sie aufgebaut, präsentiert und bewahrt? Zentral ist dabei die kunsthistorische Einschätzung der jeweiligen Sammlung. Daher gilt es etwaige Sammlungsschwerpunkte herauszuarbeiten und zu analysieren. Dies wird unter anderem mit Hilfe von Statistiken (beispielsweise eine zeitliche, motivische und geographische Einordnung der in den Katalogen aufgeführten Werke) bewältigt. In einem letzten Punkt sollen der Typus und die Motivation des jeweiligen Sammlers erhellt werden.

Die meisten der zu behandelnden Sammlungen sind im Archiv der Kunsthalle Bremen über Auktions- oder Sammlungskataloge überliefert. Daher dienten diese bei der Analyse als Hauptquelle. Falls wie bei der Sammlung Wilckens kein Katalog überliefert ist, musste die entsprechende Sammlung über die Inventarbücher des Focke-Museums in Bremen nachvollzogen werden. Dies war deshalb möglich und legitim, weil die benannte Sammlung in großen und damit repräsentativen Teilen in den Bestand des Focke-Museums übergang.

Bei der Darstellung des Bremer Sammlungswesens von 1770 bis 1849 liegt der Schwerpunkt also auf der Rekonstruktion und der kunsthistorischen Bewertung repräsentativer Kunstsammlungen. Zudem werden die lokalspezifischen Umstände des Sammelns in Bremen erörtert. So spielen biographische, sozialhistorische, stadtgeschichtliche und realgeschichtliche Hintergründe neben der kunsthistorischen Analyse der Sammlungen eine bedeutende Rolle. Das Erkenntnisinteresse gilt demnach auch dem sozialen Milieu und der kulturellen Praxis stadtbürgerlicher Kunstsammler, deren individuelle Beschäftigung mit bildender Kunst durch ein zutiefst bürgerliches Bildungsinteresse sowie durch ein entsprechendes Repräsentationsbedürfnis motiviert war.

Dieser Ansatz ist in der bekannten Forschung selten bis kaum vorhanden, denn meist werden Sammler und ihre Sammlungen isoliert betrachtet. Bei vorliegender Dissertation handelt es sich also um eine kunsthistorische Arbeit, die eine Kontextualisierung anstrebt,

welche für die Bürgertumsforschung wichtige Ergebnisse liefern könnte. Sie möchte einen Beitrag zur Bremer Stadt- und Bürgertumsgeschichte leisten. Dadurch soll der Erkenntnisstand zur frühen bürgerlichen Kunstförderung im deutschsprachigen Raum erweitert werden.

1. Die erste Phase des Bremer Sammlungswesens im frühen 19. Jahrhundert: vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zur offiziellen Gründung des Kunstvereins 1823

1.1. Zur Trägerschaft aller kulturellen Initiativen – die städtische Elite Bremens

Für die hier zu behandelnde Zeitspanne zwischen etwa 1770 und 1823 bietet neben älteren Artikeln von Andreas Schulz¹⁴ vor allem der erste Teil seiner Habilitationsschrift über Eliten und Bürger in Bremen 1750–1880 eine Orientierung. Das erwähnte Kapitel mit dem Titel „Die Generation der Hausväter (1750–1814/30)¹⁵. Ständisches Bürgertum und Reichsstädtisches Selbstbewusstsein“¹⁶ behandelt in etwa denselben, hier interessierenden Zeitraum. Andreas Schulz beschreibt darin die sogenannte Generation der Hausväter, also die bis dato politisch, wirtschaftlich und sozial dominierenden bürgerlichen Familienväter, die größtenteils noch über einen einzigen, eigenen Haushalt als Rechts-, Sozial- und Wirtschaftseinheit verfügten.¹⁷

Die wichtigsten Ereignisse und Charakteristika der Generation der Hausväter fasst der Autor wie folgt zusammen:

„Wie kaum eine andere Epoche seit der Reformation hatten die drei Jahrzehnte zwischen 1783 und 1813 Veränderung und Bewegung in die ständische Gesellschaft gebracht. Die Generation der um 1750/60 Geborenen hatte einen ungeahnten Wohlstand und den Aufstieg ihrer Stadt zu einem der wichtigsten Seehäfen in Nordeuropa erlebt. Sie mußte aber auch eine mit der Verhängung der Kontinentalsperre ausgelöste Handelskrise, vermehrte Steuererhebungen, Zwangsanleihen, Truppendurchzüge und Einquartierungen und schließlich ein dreijähriges Besatzungsregime ertragen [...]. Anders als in vielen anderen Städten, die für viele Jahre an Frankreich gefallen oder im Rahmen des Rheinbundes unter französischen Einfluß geraten waren, fehlte in den Hansestädten der Zwang zur Strukturanpassung. Ein Elitenwechsel oder auch nur ein Bündnis zwischen stadtbürgerlichen Eliten und staatlichen Verwaltungsträgern, wie es viele Städte übergangsweise hatten eingehen müssen, blieb also aus. [...] Neue Namen im Kreis der tonangebenden, politisch bestimmenden Familien sind rar, aber eine patriziatsähnliche Versippung oder Abschließung lässt sich dennoch nicht konstatieren.“¹⁸

14 Vgl. Schulz, Andreas: „... Tage des Wohllebens, wie sie noch nie gewesen ...“. Das Bremer Bürgertum in der Umbruchszeit 1789–1818, in: Vom alten zum neuen Bürgertum. Die mitteleuropäische Stadt im Umbruch 1780–1820, hrsg. von Lothar Gall, München 1991 und Schulz, Andreas: Weltbürger und Geldaristokraten. Hanseatisches Bürgertum im 19. Jahrhundert, in: Schriften des Historischen Kollegs / Vorträge, Band 40, München 1995, S. 5–38.

15 Im Inhaltsverzeichnis von Andreas Schulz' Habilitationsschrift wird die Phase der Generation der Hausväter unter Kapitel I bis 1830 datiert, unter Kapitel II beginnt die folgende Phase der Generation der Patriarchen dann aber bereits 1814. Deshalb wurden hier die beiden Daten 1814 und 1830 durch einen Querstrich miteinander verbunden.

16 Vgl. Schulz 2002 a, S. 21–236.

17 Vgl. ebd., S. 26 und 27.

18 Ebd., S. 234/235.

Die städtische Gesellschaft Bremens war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert noch weitgehend ständisch geprägt. An ihrer Spitze formierten sich aber anders als beispielsweise in den benachbarten Städten beziehungsweise Regionen wie dem Großherzogtum Oldenburg oder dem Königreich Hannover nicht Vertreter des Adels, sondern einige wenige (handlungsfreie) Bürger des ersten und zweiten Standes. Entsprechend gab es in Bremen auch keine fürstlichen Kunst- oder Wunderkammern oder eine durch einen Monarchen geförderte Akademie oder Universität. Die Förderung von Kultur und Bildung oblag also den Vertretern der städtischen Elite als politische und wirtschaftliche Machthaber. Allerdings sahen diese – wie das Kapitel 1.2. dieser Arbeit zeigen wird – kulturelles Engagement zunächst nicht als öffentliche Aufgabe der städtischen Verwaltung an, sondern als private Angelegenheit des Bürgers. Insofern wird im Folgenden ein besonderes Augenmerk auf die Konstitution, den politischen und wirtschaftlichen Status und die sozialen Beziehungsgeflechte und Organisationsformen der städtischen Elite Bremens in der Zeit von 1770 bis 1823 gelegt werden. Schließlich waren es Kaufleute und Gelehrte beziehungsweise Aelterleute und Senatoren, die erste Lesegesellschaften und Vereine gründeten oder Bibliotheken und Sammlungen anlegten und damit sowohl ihrem wirtschafts- und bildungsbürgerlichen als auch lokalpatriotischen Selbstverständnis Ausdruck verliehen.

Bei der Zugehörigkeit zur Bremer Oberschicht waren mehrere Faktoren ausschlaggebend: darunter die eheliche Geburt, die Familienbindungen, der Vermögensstand, die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Berufsgruppe beziehungsweise Korporation, der Besitz eines öffentlichen Amtes oder eines akademischen Grades und das Innehaben des sogenannten Altstadtbürgerrechts (mit Handlungsfreiheit).¹⁹ Die Sammler der ersten Phase des Bremer Sammlungswesens im 19. Jahrhundert erfüllten den Großteil dieser Bedingungen²⁰: Peter Wilckens (1735–1809) beispielsweise war ehelich geboren und seit 1765 standesgemäß mit der Tochter eines Leinenhändlers verheiratet. Nach dem Tod seines Vaters soll er zunächst Anrecht auf einen Erbteil von 10.000 Talern Gold gehabt haben. Das Gesamtvermögen seiner Familie beziehungsweise seiner Eltern soll einen Wert von 500.000 Talern Gold überschritten haben. Dies ist insofern bemerkenswert, als für die Zugehörigkeit zur ersten Steuerklasse nur ein (vermutlich jährliches) Einkommen von 3.000 Reichstalern nachzuweisen war²¹. Wilckens gehörte außerdem bis zu seinem Rückzug ins Privatleben um 1768 der Berufsgruppe der

19 Vgl. Schwarzwälder, Herbert: Geschichte der Freien Hansestadt Bremen, Band 2, Von der Franzosenzeit bis zum Ersten Weltkrieg (1810–1918), Bremen 1976, S. 90 u. 91.

20 Als Nachweis siehe hierzu Kapitel 1.5.1., 1.5.2., 1.5.3. und 1.5.4.

21 Vgl. Schwarzwälder 1976, S. 90.

Großunternehmer beziehungsweise -fabrikanten an und bewohnte die sogenannte Aschenburg im Stadtviertel St. Stephani, womit er Altstadtbürger mit Handlungsfreiheit war. Die Sammler Georg Oelrichs (1754–1809) und Johann Duntze (1712–1788) konnten ähnliche Eigenschaften aufweisen und bekleideten darüber hinaus das Amt des Senators, das gleichzeitig vorgab und voraussetzte, dass ihre Träger in der Altstadt wohnten. Friedrich Adolph Dreyer (1780–1850) lebte zwar in der Altstadt und musste damit das große Bürgerrecht innegehabt haben, es ist jedoch nicht klar, ob er dasselbe mit oder ohne Handlungsfreiheit besaß²². An letzteres Bürgerrecht waren also – wie sich durch den bis 1849 einzuhaltenden Hauptwohnsitz in der Altstadt zeigt – einige Pflichten, aber auch die meisten Rechte und die höchsten Privilegien gebunden:

„Nur wer das Altstadt-Bürgerrecht erwarb, wurde Vollbürger mit den wichtigsten politischen und wirtschaftlichen Partizipationsrechten [die Altstadt-Vollbürgerschaft (beinhaltete) das Recht auf Armenunterstützung, auf Hausbesitz und freie Gewerbeausübung, das aktive Wahlrecht und die Qualifikation für die städtischen Dienste], und erst wer zusätzlich die Handlungsfreiheit erwarb, konnte in den Bürgerkonvent oder in den Senat berufen werden und jeden gewünschten Beruf ausüben.“²³

Das Altstadtbürgerrecht mit Handlungsfreiheit wurde auch „großes Bürgerrecht“ genannt und bestand in Bremen neben drei anderen Formen des Bürgerrechts: dem Altstadt-, dem Neustadt- und dem Vorstadtbürgerrecht, jeweils ohne Handlungsfreiheit.²⁴ Für den Erwerb des Bürgerrechts hatte man den sogenannten Bürgereid zu leisten, welcher urkundlich bestätigt wurde (Abb. 1).²⁵ Nach Ansicht von Andreas Schulz „belegt [die feierlich vollzogene Form des Zuschwörens] die Bedeutung, die dem Initiationsritus der Bürgeraufnahme [...] zukam.“²⁶ Das vierstufige Bürgerrecht spielte zwischen 1750 und 1850²⁷ eine überragende Rolle, denn es begründete oder begünstigte zumindest die Struktur der ständischen Gesellschaft in Bremen und spiegelte sich auch im Stadtbild wider²⁸: Die Gliederung der Standesgesellschaft wurde vor allem bei öffentlichen Anlässen wie zum Beispiel bei Hochzeiten und Begräbnissen durch eine bestimmte vorgegebene Kleider- und Rangordnung beziehungsweise Rangfolge offenkundig. Hierbei wurden jedoch nur die ersten beiden Stände berücksichtigt. Zu ihnen zählten folgende Berufsgruppen hierarchisch geordnet: Senatoren, Doctores juri, Amtsärzte

22 Diese Frage muss trotz einer entsprechenden Recherche im Staatsarchiv Bremen leider offen bleiben.

23 Schulz 1991, S. 26 und Anmerkung 16, S. 26 (im Zitat oben in eckige Klammern gesetzt).

24 Vgl. ebd., S. 26.

25 Vgl. Schwarzwälder, Herbert: Das Große Bremen-Lexikon, Bremen 2002, S. 123 u. 124.

26 Schulz 2002 a, S. 33.

27 Das vierstufige Bürgerrecht wurde lediglich während der französischen Besatzung außer Kraft gesetzt (1810–1813) und durch das egalitäre französische Staatsbürgerrecht ersetzt, vgl. ebd., S. 31.

28 Vgl. ebd., S. 31 u. 36.

und ranggleiche Personen der städtischen Verwaltung, Pastoren, die beiden Obergerichtssekretäre, Aelterleute, angehende Doktoren des Rechts, der Medizin und Philosophie, Schulrektoren, Professoren und andere Angehörige des Gelehrtenstandes, schließlich mittlere und untere Beamte. Darauf folgte die übrige Bürgerschaft (darunter auch an oberster Stelle der Berufsstand der Kaufleute), die aber nicht weiter nach Rängen differenziert wurde.²⁹ Aus dem Besitz des Altstadtbürgerrechts ergab sich zwingend, dass alle politisch beziehungsweise wirtschaftlich relevanten und einflussreichen Personengruppen in der Altstadt lebten – dem seit dem Mittelalter berufsständisch gegliederten Zentrum Bremens – und dort traditionsgemäß in bestimmten Straßen beziehungsweise Vierteln. So wohnten die Gelehrten beispielsweise im Bereich der Kirchgemeinde „Unserer Lieben Frauen“, während die Bremer Kaufleute das Viertel zwischen Martini-, Obern- und Langenstraße für sich beanspruchten (siehe markierte Stadtpläne von 1757 und 1861, Anhang I. und XXXIII., Nr. 1-3).³⁰

Bei denjenigen Bürgern, die wie die Sammler Peter Wilckens, Georg Oelrichs und Johann Duntze über den Besitz des großen Bürgerrechts alle Privilegien innehielten, muss es sich um einen sehr elitären Kreis gehandelt haben. Denn noch im Jahre 1830 besaßen gerade einmal 420 Bürger von insgesamt etwa 43.000 (Altstadt-, Neustadt- und Vorstadt-)Bewohnern die volle Handlungsberechtigung.³¹ Das entspricht knapp 1% der Gesamtbevölkerung. Berücksichtigt man den Bevölkerungszuwachs von 7.000 Bewohnern zwischen 1807 (erste Volkszählung) bis 1830³², so ist davon auszugehen, dass sowohl die Zahl der Gesamtbevölkerung als auch die der Vertreter der städtischen Elite zwischen 1770 und 1823 (dem hier behandelten Zeitraum) entsprechend kleiner als 1830 mit etwa 420 Bürgern war. Prozentual gesehen dürfte der Anteil der Inhaber des großen Bürgerrechtes dann aber in etwa gleich gewesen sein und damit ebenfalls um 1% der Gesamtbevölkerung betragen haben.

Der Erwerb des Bremer Altstadtbürgerrechts mit Handlungsfreiheit war an den durch den Senat vorgenommenen Nachweis der persönlichen Unbescholtenheit und an die Bedingung, Protestant zu sein, gebunden und kostete einmalig 400 beziehungsweise 500 Reichstaler.³³

29 Vgl. Schulz 1991, S. 27 und 28.

30 Vgl. Schulz 2002 a, S. 23 und 31.

31 Vgl. Schulz 1995, S. 19.

32 Bei der ersten Volkszählung in Bremen 1807 wurden etwa 36.000 (Altstadt-, Neustadt- und Vorstadt-)Bewohner gezählt, sodass eine Differenz von etwa 7.000 Bewohnern zur Volkszählung 1830 entsteht, vgl. Schulz 2002 a, S. 22 und 23.

33 1806 wurde der Preis für den Erwerb des großen Bürgerrechts auf 500 Reichstaler erhöht, 1820 dann wieder auf 400 Reichstaler herabgesetzt, vgl. Schulz 2002 a, S. 112, Anmerkung 194 und Schulz 1991, S. 26 und Anmerkung 16, S. 26.

Das entsprach in etwa dem zweifachen Jahreseinkommen eines gut verdienenden Handwerkers.³⁴ Dieses Beispiel zeigt, dass mit dem vergleichsweise hohen Preis des großen Bürgerrechts in Bremen³⁵ eine Art wirtschaftlich-soziales Auswahlverfahren zur Rekrutierung der politisch-rechtlichen Elite einherging. Denn ein Handwerker, der in der Altstadt wohnte und arbeitete und damit über das kleine Altstadtbürgerrecht (ohne Handlungsfreiheit) verfügte, hatte sich ohne Rücklagen niemals die Handlungsfreiheit leisten können und hatte somit kaum Aussicht auf aktive politische Beteiligung gehabt.³⁶ Insofern wurden die drei Organe der politischen Verfassung Bremens (Senat, Bürgerkonvent und Collegium Seniorum der Aelterleute) also von den Vertretern einer verhältnismäßig kleinen Gruppe konstituiert, nämlich der wirtschaftlichen und sozialen Elite der freien Reichsstadt.³⁷ Daher kann man hier durchaus von einem bürgerlichen Elitenregiment sprechen, das nur funktionieren konnte, weil es nach einem Prinzip verfuhr, welches Andreas Schulz im Titel seiner Habilitationsschrift mit dem Begriffspaar *Vormundschaft und Protektion* umreißt und das er in einem früheren Aufsatz wie folgt beschrieben hat:

„Statt den Weg einer aktiven Bündnis- und Integrationspolitik gegenüber dem Mittelstand einzuschlagen, wurde dessen Rolle auf die eines Mündels in einem Vormundschaftsverhältnis reduziert. [...] Durch die republikanische Verfassungstradition der staatsrechtlich souveränen, „freien“ Stadt und durch eine unbürokratische „bürgerliche“ Selbstverwaltungspraxis konnte dieser Mangel an demokratischen Mitwirkungsmöglichkeiten lange Zeit kompensiert werden. [...] Mit dem Rückenwind einer einzigartigen wirtschaftlichen Wachstumsphase konnten die schwächeren Bevölkerungsgruppen protegiert, die wachsende soziale Ungleichheit innerhalb der Gesellschaft durch ein ausgedehntes Fürsorgewesen gemildert werden.“³⁸

Wie bereits durch die oben erläuterte Ordnung der ersten beiden Stände sowie durch die eben dargelegte Funktion des großen Bürgerrechts als gesellschaftliche Rekrutierungsmaßnahme anklang, setzte sich die politische und wirtschaftliche Elite Bremens sowohl aus ständisch hochrangigen Gelehrten als auch aus finanzkräftigen Kaufleuten beziehungsweise aus den entsprechenden politischen und wirtschaftlichen Amtsträgern (Senatoren und Aelterleute) zusammen.

Zum Gelehrtenstand gehörten ganz unterschiedliche Berufsgruppen: Geistliche, Juristen,

34 Vgl. Schulz 2002 a, S. 30.

35 Der finanzielle Aufwand für den Erwerb des Altstadtbürgerrechts mit Handlungsfreiheit war in Bremen besonders hoch, denn in Hamburg wurde beispielsweise nur etwa die Hälfte des Betrags für das vergleichbare große Bürgerrecht verlangt, vgl. Schulz 1995, S. 18 u. 19.

36 Andreas Schulz räumt in seiner Habilitationsschrift ein, dass zwar im Grunde genommen jeder Altstadtbürger – auch ohne Handlungsfreiheit – in ein Amt gewählt werden konnte, dass dies jedoch faktisch nie vorkam, vgl. Schulz 2002 a, S. 112 u. 113.

37 Vgl. ebd., S. 37–54.

38 Schulz 1995, S. 36.

Apotheker, Ärzte, Professoren und Schullehrer. Mit Ausnahme Letzterer mussten auch sie das große Bürgerrecht erwerben, sofern sie sich freiberuflich niederlassen oder im Falle der Pastoren und Gemeindemitglieder allgemein vollberechtigt an ein Kirchspiel angeschlossen werden wollten.³⁹ Dasjenige Merkmal, das alle Gelehrten miteinander verband, war jedoch nicht das Vollbürgerrecht, sondern die zurückliegende beziehungsweise erworbene akademische Ausbildung. Entsprechend genossen sie nicht erst, aber vor allem durch die Aufwertung der gebildeten Schichten seit der Aufklärung höchstes Ansehen in der Handelsstadt.⁴⁰ Begünstigt wurde dieses Prestige zusätzlich durch das Fehlen höherer Bildungsinstitutionen in Bremen:

„In einer Stadt, die wie Bremen keine Universität und keine Akademie hatte, wurde der Gelehrte eher als Teil des Stadtbürgertums betrachtet als in Universitäts- oder Residenzstädten [...]. Das gelehrte Bürgertum konstituierte in Bremen keinen exemten Stand mit spezifischen Privilegien wie das verbeamtete akademische Bürgertum vieler anderer Städte. Spannungen zu anderen städtischen Sozialgruppen traten seltener auf, und es erreichte in seinem weitaus begrenzteren Wirkungskreis ein um so höheres Ansehen.“⁴¹

Der Umstand, dass in Bremen akademische Bildungs- und Forschungsanstalten fehlten, führte jedoch unweigerlich dazu, dass die Stadt keine besonders starke Anziehungskraft auf Gelehrte von auswärts ausübte, zumal die Karrierechancen für Gelehrte in Bremen ohnehin klein waren und die Konkurrenz innerhalb des Gelehrtenstand entsprechend groß war.⁴² Dennoch wäre es falsch, die in Bremen verbliebenen oder dort sesshaft gewordenen Gelehrten aufgrund ihrer geographischen Abgeschiedenheit von den intellektuellen Zentren als zweitrangig einzustufen. Schließlich wurde zwischen Gelehrten auf nationaler wie auf internationaler Ebene eine rege Korrespondenz geführt.⁴³ Als Beispiel hierfür können für die hier zu behandelnde Zeit vor allem die zahlreichen Brieffreundschaften zwischen Bremer Bürgern und Goethe⁴⁴ oder zwischen Freiherr von Knigge und auswärtigen Gelehrten⁴⁵ gelten. Aus einem dieser Briefwechsel geht jedoch auch hervor, dass sich Bremer Gelehrte dennoch abgeschnitten vom eigentlichen gelehrten Leben fühlen konnten. So schrieb der Bremer

39 Vgl. Schulz 2002 a, S. 36 und 112.

40 Vgl. ebd., S. 35, 55 und 56.

41 Ebd., S. 57 und 58.

42 Vgl. ebd., S. 65.

43 Vgl. ebd., S. 67.

44 Vgl. Schulz 1971. Darin ist eine Liste der entsprechenden Literatur verzeichnet, siehe S. 105 und 106, Fußnoten 1–9 und Scheidig, Walther: Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805 (Schriften der Goethe-Gesellschaft, im Auftrage des Vorstandes hrsg. von Eduard Spranger und Andreas B. Wachsmuth, Bd. 57), Weimar 1958.

45 Vgl. Rüppel, Michael und Weber, Walter: Adolph Freiherr Knigge in Bremen. Texte und Briefe, Bremen 1996 und Rüppel, Michael: Adolph Freiherr Knigge, Gustav Friedrich Wilhelm Großmann, Briefwechsel 1779–1795. Mit einer Auswahl von Knigges Schriften zum Theater, Göttingen 2010.

Schriftsteller Dr. phil. Karl Jakob Ludwig Iken (1789–1841) noch 1830 in seinem letzten dokumentierten Brief an Goethe:

„Ein paar frische Zeilchen von Ihrer Hand würden mir eine wahre Herzstärkung seyn in dieser geistigen *Aria cattiva*, in der psychischen *mal aria*, worin man hier lebt wie die Frösche im Sumpf. Gegen dieses Quacken der Mystiker und Quäker, der Aristokraten und Theokraten werden Ihre Töne wie eine Aeolsharfe seyn.“⁴⁶

Unter den Gelehrtenberufen zählten vor allem die promovierten Juristen zu den Aufsteigern, denn gerade in einer Handelsstadt wie Bremen wurde ihr Expertenwissen in Hinblick auf das uneinheitliche deutsche und internationale Privatrecht von der Kaufmannschaft benötigt. Entsprechend waren die geschäftlichen, aber auch die gesellschaftlichen Beziehungen zwischen beiden Berufsparteien eng.⁴⁷ So verfügten auch die Bremer Juristen – ähnlich wie die bremischen Kaufleute – über ein großes Machtpotential:

„Der Bremer Juristenstand besetzte neben dem Handelsbürgertum Schlüsselpositionen in Diplomatie, Justiz und Verwaltung, in den Deputationen und im Bürgerkonvent, im Bildungswesen und in den zentralen bürgerlichen Vereinen. Aus ihm rekrutierte sich die politische Führungselite [...]. Daß sich dennoch keine juristischen Stadtbedientendynastien herausbildeten, lag an der geringen Bürokratisierung der Verwaltung und an der sozialen Offenheit des Juristenstandes, an seinen gesellschaftlichen Verbindungen vor allem zu den handelsbürgerlichen Familien.“⁴⁸

Die engen privaten Allianzen zwischen dem Gelehrten- und dem Handelsstand im Allgemeinen sind aber noch auf eine weitere Begebenheit zurückzuführen, die unmittelbar mit den Hauptcharakteristika der zwei Parteien (Bildung und Geld) und ihrer Anziehungskraft auf die jeweils andere Partei zu tun hat: Während die Ausbildung von Kaufleuten eher berufspraktisch ausgerichtet gewesen war⁴⁹, hatten Gelehrte eine sehr viel längere und vor allem zumeist humanistische Schulbildung genossen⁵⁰. Nicht zuletzt deswegen suchten viele Kaufleute ihre Bildungsdefizite durch den Kontakt zu und den Austausch mit Gelehrten zu kompensieren.⁵¹ Letztere profitierten insofern davon, als sie dadurch beziehungsweise durch entsprechende Heirat oftmals in höhere wirtschaftliche Kreise aufsteigen konnten⁵²:

46 Iken, Karl Jakob Ludwig: Bremen, den 31. März 1830, in: Schulz 1971, S. 206.

47 Vgl. Schulz 2002 a, S. 69.

48 Ebd..

49 Vgl. ebd., S. 122.

50 Vgl. ebd., S. 63.

51 Vgl. ebd., S. 119.

52 Vgl. ebd., S. 64.

„Eine Sozialisation durch Bildung ermöglichte also auch in einer Handelsstadt außergewöhnliche Lebensläufe, denn der *Reiz höherer Bildung* übte *seinen mächtigen Zauber* auf das Bürgertum aus.“⁵³

Aufgrund der unterschiedlichen Berufe, die zum Gelehrtenstand zählten, lassen sich zum Einkommen der Bremer Gelehrten keine verallgemeinernden Angaben machen. Sicher ist nur, dass der Großteil der bildungsbürgerlichen Sozialgruppen einen mittel- oder gemeinbürgerlichen Lebensstil ohne existentielle Sorgen und Nöte, aber auch ohne große Veränderungsmöglichkeiten führte. Nur wenige Gelehrtenfamilien lebten in Häusern der ersten Steuerklasse, aber ihr Lebensstandard war damit immer noch höher als der der meisten Altstadtbewohner.⁵⁴ Abschließend lässt sich mit den Worten von Andreas Schulz feststellen, dass „[d]er politische und soziale Standort der bremischen Gelehrten [...] nicht im Zentrum oder Randbereich staatsnaher Zirkel, sondern mitten in der stadtbürgerlichen Gesellschaft [lag]“⁵⁵.

Neben dem Stand der Gelehrten hatte die Kaufmannschaft innerhalb der politischen und wirtschaftlichen Elite der Handelsstadt Bremen traditionsgemäß ein starkes Gewicht.⁵⁶ Bremen war seit dem 14. Jahrhundert Mitglied der Hanse gewesen⁵⁷ und stieg im Laufe der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Welthandelsstadt mit Monopolen im Bereich der Reedereien, des Auswanderergeschäfts nach den USA und des Tabak- und Baumwollmarktes auf⁵⁸. Andreas Schulz macht in seiner Habilitationsschrift deutlich, dass bis 1815 genau genommen nur diejenigen Kaufleute als solche bezeichnet werden können, die im Großhandel tätig waren und die volle Handlungsberechtigung innehatten.⁵⁹ Die Vorrangstellung der Bremer Kaufmannschaft beruhte also zunächst auf dem Besitz des Altstadtbürgerrechts mit

53 Ebd., S. 68. Die im obigen Zitat entsprechend markierten wörtlichen Zitate stammen von C. L. Stachow: Prof. Dr. Franz Carl Mertens, Vorsteher der Handelsschule in Bremen, in: Biographische Skizzen verstorbener Bremischer Ärzte und Naturforscher, hrsg. vom Ärztlichen Vereine zu Bremen, Bremen 1844, S. 249, vgl. ebd., Fußnote 47, S. 68.

54 Vgl. ebd., S. 77.

55 Ebd., S. 88.

56 Vgl. ebd., S. 90–126.

57 Vgl. Schwarzwälder, Herbert: Bremer Geschichte, Bremen 1993, S. 36.

58 Vgl. Schulz 1991, S. 26 und Anmerkung 16, S. 23 u. 24.

Zur Handelsgeschichte Bremens, vergleiche die sozialgeschichtlich ausgerichteten Aufsätze: Engelsing, Rolf: Bremisches Unternehmertum. Sozialgeschichte 1780–1870, in: Jahrbuch der Wittheit zu Bremen, Band 2, Bremen 1958, S. 7–112 und Kellenbenz, Hermann: Der Bremer Kaufmann. Versuch einer sozialgeschichtlichen Deutung, in: Bremisches Jahrbuch, hrsg. von der Historischen Gesellschaft zu Bremen, Band 51, Bremen 1969, S. 19–49 oder auch ältere Standardwerke beziehungsweise Überblicksdarstellungen wie beispielsweise Fuhse, Georg: Die Freie Hansestadt Bremen in wirtschaftsgeschichtlicher Entwicklung, Bremen 1927 und Beutin, Ludwig: Handel und Schifffahrt Bremens bis zum Weltkriege, in: Bremen – Lebenskreis einer Hansestadt, hrsg. von H. Knittermeyer und D. Steilen, Bremen 1940, S. 292–317.

59 Vgl. Schulz 2002 a, S. 97 und 98.

Handlungsfreiheit. Denn aufgrund des kostspieligen Erwerbs dieses Rechts bestand der Kreis der voll berechtigten Bürger insgesamt zu einem Großteil aus Kaufleuten.⁶⁰ Trotzdem zählten sie genau genommen nicht zu den ersten beiden Ständen. Bei dieser Zugehörigkeit handelte es sich jedoch um eine rein formale Angelegenheit bei offiziellen Anlässen. Im politischen und geschäftlichen Alltagsleben waren die Kaufleute hingegen die wahren Protagonisten. Sie verfügten aufgrund ihrer ökonomischen Macht nicht nur über politisches Mitspracherecht, sondern auch über große Aufstiegsmöglichkeiten. Darüber hinaus wurde dem Kaufmannsstand höchstes Ansehen entgegengebracht. Andreas Schulz geht sogar so weit und äußert den Standpunkt, dass messbarer wirtschaftlicher Erfolg in Bremen mehr zählte als alles Andere.⁶¹ Das entspricht der zeitgenössischen Aussage eines sogenannten kurhannoverschen Bedienten von 1803:

„In Bremen wird zwar der Gelehrte, zumal wenn er graduiert ist, [gegenüber Hofleuten und königlichen Bedienten] vorgezogen [...]; der Kaufmann aber bleibt immer die wichtigste Person. Man glaubt, es gehöre mehr Kopf dazu, im schlüpfrigen Handel Fuß zu fassen, als ein paar Stunden auf dem bequemen Katheder einen schwankenden Rechtssatz zu verteidigen.“⁶²

Nicht zuletzt aufgrund des Besitzes des großen Bürgerrechts war die Kaufmannschaft Bremens mit fast drei Vierteln in den zentralen Verfassungsorganen (Bürgerkonvent, Senat und Collegium Seniorum der Aelterleute beziehungsweise Deputationen) vertreten und damit auf allen politischen Ebenen der städtischen Selbstverwaltung überrepräsentiert.⁶³ Auch unter den vermögenden Grundbesitzern nahmen die Kaufleute eindeutig die Spitzenposition ein. 1830 stellten Bremer Kaufleute mit 64,5% zwei Drittel der höchstbesteuerten Grundbesitzer.⁶⁴ Ähnlich wie bei den Gelehrten fällt es jedoch auch bei den Vertretern der Kaufmannschaft schwer, allgemeingültige Aussagen in Hinblick auf ihren Lebensstandard zu treffen:

„Vermögensgrundlagen und Geschäftsumfang sind zu unterschiedlich, um von einer gemeinsamen kaufmännischen oder wirtschaftsbürgerlichen Lebensführung zu sprechen. Reichten die wirtschaftlichen Aktivitäten des Großkaufmanns über den Kontinent hinaus, so begnügte sich der Zigarettenhersteller [...] wohl eher mit dem regionalen Markt. Beider Lebensmittelpunkt blieb aber die Stadt, das vertraute familiäre und weitere soziale Umfeld. Nichts unterstreicht dies deutlicher als die Tatsache, daß Kaufleute und Fabrikanten [...] nicht nur im Zentrum der Altstadt wohnen blieben, sondern große Teile ihres Vermögens in städtischen Grundbesitz anlegten.“⁶⁵

60 Vgl. ebd., S. 112.

61 Vgl. ebd., S. 50.

62 Kurhannoverscher Bedienter: Bremen, Oktober 1838, zitiert nach Schwarzwälder, Herbert: Bremen in alten Reisebeschreibungen. Briefe und Berichte von Reisenden zu Bremen und Umgebung (1581–1847), Bremen 2007, S. 217.

63 Vgl. Schulz 2002 a, S. 51 und Tabelle 7, S. 113.

64 Vgl. ebd., S. 106.

65 Ebd., S. 112.

Berufsständisch beziehungsweise politisch organisiert waren die Kaufleute im sogenannten Collegium Seniorum (C.S.) der Aelterleute.⁶⁶ Dieses bestand unter dieser Bezeichnung, aber in anderer Form, spätestens ab dem 15. Jahrhundert und fungierte seitdem als Interessens- und Rechtsvertretung der Kaufmannschaft in Bremen.⁶⁷ Nach dem Ende der französischen Besatzung (1813) galt das Collegium Seniorum neben dem Rat (ab 1822 offiziell als Senat bezeichnet)⁶⁸ und dem Bürgerkonvent sogar als Staatsorgan und verfügte damit – wohlgerneht als berufsständische Organisation – auch offiziell und verfassungsgemäß über ein hohes politisches Mitbestimmungsrecht. Das Collegium Seniorum setzte sich aus zwanzig sogenannten Aelterleuten⁶⁹ zusammen, denen wiederum ein jährlich wechselnder Präses vorstand.⁷⁰ Als Aeltermann gehörte man dem zweiten Stand an. Um in dieses Amt gewählt zu werden, musste man Bürger der Stadt Bremen mit Handlungsfreiheit sein und somit auch überwiegend in der Altstadt wohnen⁷¹, die entsprechenden finanziellen Mittel mitbringen, um sich die anfänglichen Beitragszahlungen und die fehlende Arbeitszeit leisten zu können und mindestens vierzig Jahre alt sein⁷². Durch letztere Anforderung dürften in der Regel sowohl eine langjährige Berufserfahrung sowie ein gewisses soziales Prestige gewährleistet gewesen sein.

Spätestens seit dem 16. Jahrhundert war mit dem Amt des Aeltermanns in Bremen auch die Möglichkeit verbunden gewesen, in den Rat beziehungsweise Senat einzutreten und damit genau genommen vom zweiten in den ersten Stand der städtischen Gesellschaft aufzusteigen. Allerdings war das Amt als Ratsherr oder Senator mit einem hohen finanziellen und zeitlichen Aufwand verbunden.⁷³ Wie bereits oben bei der politischen Repräsentanz der Kaufleute anklang, waren es daher neben Juristen fast ausschließlich Aelterleute, die im Rat

66 Vgl. ebd., S. 115.

67 Vgl. Niehoff, Lydia: 550 Jahre Tradition der Unabhängigkeit. Chronik der Handelskammer Bremen, hrsg. von der Handelskammer Bremen, Bremen 2001, S. 13–101.

Das Collegium Seniorum der Aelterleute wurde 1849 in die sogenannte Handelskammer, eine öffentlich-rechtliche Körperschaft, umgewandelt. Unter dieser Bezeichnung besteht sie bis heute, vgl. Niehoff 2001, S. 102–196.

68 Der Begriff Senat wich dem älteren Begriff Rat ab etwa 1800, offiziell wurde er aber erst 1822 eingeführt, vgl. Schulz 2002 a, S. 33, Anm. 45.

69 Der Begriff Aeltermann oder Eltermann beziehungsweise leicht abgewandelt im Plural Aelterleute oder Elterleute genannt, bezeichnet den beziehungsweise die Vorsteher der Kaufmannschaft, vgl. Schulz 1991, S. 28, Anm. 25. Die Begriffe Aelterleute oder Aeltermänner wurden seit 1804 gebräuchlich, vgl. Schulz 2002 a, S. 114, Anm. 197.

70 Vgl. Niehoff 2001, S. 99 u. 100.

71 Vgl. ebd., S. 37.

72 Vgl. ebd., S. 77. In diesem Zusammenhang muss allerdings erwähnt werden, dass die Aelterleute und ihr Präses in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts für die Ausübung ihrer Ämter ein Honorar erhielten, vgl. Ebd., S. 100.

73 Vgl. Niehoff 2001, S. 39.

beziehungsweise Senat oder in den Deputationen saßen.⁷⁴ Entsprechend waren die personellen Verflechtungen zwischen Rats- beziehungsweise Senatsangehörigen und Aelterleuten eng.⁷⁵

Der Rat beziehungsweise Senat war seit dem 12. beziehungsweise 13., spätestens jedoch seit dem 14. Jahrhundert ein durch Gemeinde, Collegium Seniorum der Aelterleute oder Bürgerkonvent kontrolliertes Regierungs- und Verwaltungsorgan, das legislative und exekutive Befugnisse hatte. Es setzte sich für den hier behandelten Zeitraum aus vier Bürgermeister und 24 Ratsherren beziehungsweise Senatoren zusammen.⁷⁶ Jedes der vier altstädtischen Kirchspielquartiere stellte einen Bürgermeister und sechs Ratsherren beziehungsweise Senatoren. Im Gegensatz zum Collegium Seniorum der Aelterleute wurden in den Rat oder Senat nicht Fachleute, sondern angesehene Bürger gewählt. Allerdings handelte es sich auch beim Amt des Ratsherrn oder Senators – ähnlich wie beim Amt des Aeltermanns – um ein unbesoldetes Ehrenamt. Erst ab 1816 wurden fixe Besoldungen eingeführt.⁷⁷ Voraussetzungen für eine Kandidatur zum Ratsherren oder Senatoren waren, neben entsprechender Herkunft, die Betätigung in einem städtischen Amt, die Mitgliedschaft in einem anerkannten bürgerlichen Verein, die Mitarbeit in einer Deputation und bestimmte berufliche Qualifikationen. So waren unter den 59 Senatoren, die zwischen 1770 und 1830 amtierten, ausschließlich Kaufleute und Juristen zu finden. Letztere stellten drei Viertel des Rats oder Senats und empfahlen sich über ihr zurückliegendes akademisches Studium mit der Promotion zum Dr. jur.. Kaufleute gelangten – wie oben bereits erwähnt – über das Collegium Seniorum der Aelterleute in den Rat oder Senat. Allerdings tauschten nur fest etablierte Kaufleute die Leitung ihres Handelsgeschäftes mit dem Senatorenamt. Entsprechend lag das Durchschnittsalter der rechtsgelehrten Senatoren beim Eintritt in den Rat oder Senat um zehn bis fünfzehn Jahre unter dem der kaufmännischen Senatoren.⁷⁸

Betrachtet man die im Vorhergehenden beschriebenen Eigenschaften der Bremer Elite, so verwundert es nicht, dass gerade in den Gesellschaftskreisen, in denen das Interesse an Wissenschaft, (Weiter-)Bildung und Kultur besonders ausgeprägt war und in denen vor allem die machtpolitischen und finanziellen Möglichkeiten zur Umsetzung dieses Interesses am größten waren, auch die Pflege und Förderung dieser Bereiche betrieben wurde:

⁷⁴ Vgl. Schulz 2002 a, S. 113.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 116.

⁷⁶ Vgl. Schwarzwälder 2002, S. 573 und 574.

⁷⁷ Vgl. Schulz 2002 a, S. 37 und 38.

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 47 und 48.

„Eine wichtige Rolle spielten Professoren, humanistisch gebildete Gymnasiallehrer, auch Ärzte, Apotheker, Juristen, der alte Gelehrtenstand also. Doch waren es Kaufleute, die das [...] finanzielle Gerüst aller Initiativen und Institutionen stellten.“⁷⁹

Die Besonderheit in Bremen liegt neben der engen Verbindung von Wirtschafts- und Bildungsbürgertum jedoch darin, dass es hier im Vergleich zu anderen Städten keine Akademie oder Universität und keine fürstliche Auftragskunst oder staatliche Kunstförderung gab. Alle kulturellen Initiativen mussten also von den Bürgern der Stadt – wenn auch von ihrer bürgerlichen Elite – ausgehen. Dies geschah verstärkt erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts⁸⁰, im Zuge eines wachsenden bürgerlichen Selbstverständnisses und eines allmählichen Heraustretens aus dem bürgerlich-privaten in ein gemeinschaftlich-öffentliches Umfeld. So sind die seit dem ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert gebildeten bürgerlichen Vereine, Gesellschaften, Assoziationen und Clubs für das organisierte kulturelle und künstlerische Leben in Bremen auch von besonders großer Bedeutung:

„Die Antriebskräfte der kulturellen Gemeinschaftsaktionen des Bürgertums kamen [in Bremen] bis fast an die Jahrhundertwende [von 1900] wohlgemerkt nicht von der Stadt, aus dem Senat oder der Bürgerschaft, sondern aus den Vereinen. In ihnen ergriffen wissenschaftlich gebildete Bürger die Initiative, der sich die übrige, aus Kaufleuten und dem freiberuflichen Bürgertum bestehende Mitgliedschaft anschloß.“⁸¹

79 Schulz, Andreas: Stadtbürgertum und Wissensgesellschaft im 18. und 19. Jahrhundert, in: Bremisches Jahrbuch, Band 81, Bremen 2002, S. 48.

80 Vgl. Schulz 1995, S. 19.

81 Schulz 2002 a, S. 654.

1.2. Die Entwicklung des gesellschaftlichen und kulturpolitischen Lebens bis zur offiziellen Gründung des Kunstvereins – zwischen Volksaufklärung, Wissenschaft und elitärer Geselligkeit

In Bremen existierten gesellschaftliche Zusammenschlüsse bis in das letzte Drittel des 18. Jahrhunderts überwiegend in Form von berufsständischen Korporationen oder Familiengesellschaften.⁸² Zu den korporativen Zusammenschlüssen zählten die Zunftstuben der Handwerker, das Krameramtshaus des Kleinhandels, das Haus Seefahrt der Schiffer und der Schütting der Kaufleute. Die sogenannten Familiengesellschaften fanden – ähnlich wie heute – zu bestimmten Anlässen wie Geburts- und Jahrestagen, Taufen oder Hochzeiten statt, aber auch in Form von wöchentlich veranstalteten Club- oder Salonabenden und waren im Gegensatz zur Begriffsbezeichnung nicht ausschließlich auf den Familienkreis beschränkt. Vielmehr handelte es sich um Treffen desselben Gesellschaftskreises, also der selben sozialen Schicht. Ferdinand Beneke, ein aus Bremen stammender und in Hamburg lebender Kaufmann, beschrieb in seinem Tagebuch beispielsweise einen im Oktober 1802 stattgefundenen Ballabend der Bremer Oberschicht wie folgt:

„8. Oktober [1802]. Freytag [...]. Um 7 Uhr mit Dr. Focke zu Madame Hanwinkel gefahren. Die gute liebe Frau, noch immer eine lebhaft Freundin der Jugend, gab heute allen jungen Leuten ihrer Familie einen Ball [...]. Ein großer Theil der senatorischen Jeunesse war da, viele hübsche artige junge Mädchen [...]. Es waren über vierzig Personen da [...]. Ich walzte mit Friederike Rhoden, die heute sehr reizend war, tanzte mit der Doktorin Nonnen und vielen anderen [...]. Dann entrierte ich mit Lampe und einigen andern eine Partie Whist. Bey Tische hatte ich Sophie neben mir [...]. Ein freyes, aber eben so bescheidenes als Verlegenheitsloses Zuvorkommen und eine Art von Nazional-Gutmüthigkeit und ächter, weiblicher Sanftheit zeichnet wirklich die jetzige weibliche Generazion in Bremen aus. Sie haben, man braucht sie nur reden zu hören, unstreitig viel praktische Ausbildung, aber von der Theorie hört man auch kein Wörtchen. Fast mögte ich sagen, sie machen zu wenig Ansprüche. Aber das gibt gute Ehefrauen und glückliche Männer, wie auch die Erfahrung lehrt [...]. Erst um 4 Uhr weggefahren.“⁸³

Wie im Zitat bereits anklingt, ging es bei diesen Abenden neben Zerstreuung und Geselligkeit um das Knüpfen von Kontakten zwischen den Geschlechtern und um das Begutachten potentieller Ehepartner. Es handelte sich also auch um eine Plattform für gelebte Heiratspolitik. Nicht zuletzt deswegen gerieten diese Zusammenkünfte zunehmend in Kritik.

⁸² Vgl. Schulz 2002 a, S. 207 u. 208.

⁸³ Ferdinand Beneke, zitiert nach: Hauschild-Thiessen: Bremen im Oktober 1802. Tagebuchaufzeichnungen Ferdinand Benekes, in: Bremisches Jahrbuch, Band 54, Bremen 1976, S. 270–273.

So hatte beispielsweise der Bremer Senator Arnold Deneken (Abb. 2) (1759–1836)⁸⁴ nur drei Jahre zuvor, 1799, die bestehenden Familiengesellschaften in einem der ersten Hefte des *Hanseatischen Magazins* für restriktiv erklärt:

„In den sonst hier gewöhnlichen Familien-Gesellschaften finden wir nicht den ungezwungenen leichten Umgang mit vielen gesitteten und verständigen Menschen von verschiedenem Alter und Stande, der unstreitig am meisten zur Bildung eines jungen Mannes beyträgt [...]. Die Alten herrschen und geben hier den Ton an, den sie aus vorigen Zeiten mitgebracht haben [...]. Die mühsam gesuchten Gespräche kriechen meistens an niedrigen Gegenständen und drehen und winden sich bis zum äussersten Eckel immer in dem nemlichen Kreise [...].“⁸⁵

Überständische Kommunikations- und Gesellschaftsformen, in denen Themen und Inhalte besprochen wurden, die über den sozialen und beruflichen Stand beziehungsweise über private und gesellschaftliche Beziehungen hinausgingen, schwebten Deneken also vor:

„Unstreitig ist es also ein großer Gewinn für Bremen und ein sicherer Beweis der fortschreitenden Cultur, daß die Familien-Gesellschaften [...] die steife Einförmigkeit und den sklavischen Zwang aus ihrer Mitte entfernen und sich immer mehr dem wahren Geschmacke geselliger Freuden nähern. Sie haben einen großen Werth – nie müssen sie aus unsrer Stadt ganz vertilgt werden [...]. Ihre Früchte müssen nur veredelt werden. Erhöhter Weltbürgerlicher Sinn und Erweiterung des Gesichtskreises sind die Quellen dieser Veredelung.“⁸⁶

Es verwundert nicht, dass eine solche Ansicht respektive Forderung gerade von einem Mann wie Arnold Deneken kam. Schließlich war er der Gründer der 1797 ins Leben gerufenen „Literarischen Gesellschaft“, einer Lesegesellschaft, die gesichert bis 1869 Bestand hatte⁸⁷. Andreas Schulz bezeichnet diese unter den 35 um 1800 existierenden Lesegesellschaften als „ein Zentrum spezifisch bürgerlicher sozialer Gruppenbildung“⁸⁸ und als „eine jener geselligen Assoziationen neuen Typs, die die Aufbruchphase des städtischen Bürgertums anzeigen“⁸⁹. Mit Letzterer meint Andreas Schulz die Entstehung der ersten prinzipiell berufs- oder standesunabhängigen Vereine seit den 1780er Jahren, die auf den Wunsch einiger Bürger wie dem oben zitierten Deneken zurückgegangen war, sich nicht mehr ausschließlich aus berufsständischen oder sozial- beziehungsweise familienpolitischen Gründen in entsprechenden Korporationen oder Gesellschaften zusammenzuschließen, sondern auch aus

84 Vgl. Bippen: Deneken, Arnold Gerhard, in: Bremische Biographie des neunzehnten Jahrhunderts (BB), hrsg. von der Historischen Gesellschaft des Künstlervereins, Bremen 1912, S. 108/109.

85 Deneken, Arnold: Etwas über die Familiengesellschaften in Bremen, in: Hanseatisches Magazin, hrsg. von J. Smidt, Bd. 1, Heft 2, Bremen 1799, S. 233–236.

86 Ebd., S. 238 und 239.

87 Vgl. Literarische Gesellschaft, 1797–1811, 1868–1869, Staatsarchiv (StA) Bremen, 2-T.6.p.2.L.11.

88 Schulz 2002 a, S. 211.

89 Ebd., S. 212.

bildungspolitischen Motiven oder der reinen Geselligkeit wegen. Gleichzeitig markiert dies bereits den in dieser Phase anklingenden Wandel von der ständischen zur bürgerlichen Gesellschaft.

Zu oben beschriebenen neuartigen Zusammenschlüssen gehörten etliche sogenannte aufgeklärte Assoziationen, Lesegesellschaften und Freimaurerlogen, aber auch Mischformen wie zum Beispiel Herrenclubs, in denen Konversation, Lektüre und Gesellschaftsspiele betrieben wurden.⁹⁰ Einige von ihnen sind zumindest noch teilweise über ihre originalen, gedruckten Verfassungen oder Gesetze sowie durch handschriftliche Vereinsprotokolle dokumentiert. Diese sind entweder im Staatsarchiv oder in der umfangreichen sogenannten Bremensien-Sammlung der Staats- und Universitätsbibliothek in Bremen zu finden.⁹¹ Interessant erscheint dabei, dass selbst privat anmutende Zusammenschlüsse wie beispielsweise der „Klubb bey dem Herrn Liborius Schütte“ (Abb. 3), der sich tatsächlich in den Privaträumen des Namensgebers zusammenfand, Gesetze verabschiedeten, die von den Mitgliedern eigens unterzeichnet werden mussten⁹². Denn damit bekannten sich die Vereinsangehörigen offiziell und verbindlich zu einer bestimmten Gesellschaftsform, in der im Gegensatz zu reinen Privatzirkeln Ziele und Inhalte der regelmäßigen Zusammenkünfte genau festgelegt und somit gleichzeitig geregelt wurden.

Wie erwähnt, war es bei allen vier genannten, neuartigen Formen sozialer Gruppenbildung um Geselligkeit, Volksaufklärung, Wissensaustausch und Charakterbildung – in jeweils unterschiedlich starker Gewichtung – gegangen.⁹³ Im Folgenden sollen jedoch nur diejenigen Vereine aufgeführt werden, die für die Entwicklung sozialer Gruppenbildung beziehungsweise für das kulturelle und künstlerische Leben der Stadt Bremen vom Ende des 18. Jahrhunderts bis 1823 und gegebenenfalls darüber hinaus äußerst entscheidend waren.

Ein Verein, der aufgrund seiner wichtigen Rolle innerhalb der Bremer Gesellschaft und

90 Zu diesen Zusammenschlüssen vgl. Schulz 2002 a, S. 209–228; Engelsing, Rolf: Der Bürger als Leser. Lesergeschichte in Deutschland 1500–1800, Stuttgart 1974, S. 259–276; Meyer, Marcus, Hofschien, Heinz-Gerd und Christiansen, Jörn: Licht ins Dunkel. Die Freimaurer und Bremen (Veröffentlichungen des Bremer Landesmuseums für Kunst- und Kulturgeschichte, Focke-Museum Bremen), Bremen 2006 und Meyer, Marcus: Bruder und Bürger. Freimaurer und Bürgerlichkeit in Bremen von der Aufklärung bis zum Wiederaufbau nach 1945, Bremen 2010.

91 Vgl. Club zu Bremen, Protokolle der Direktion der physikalischen Gesellschaft in Bremen, 1790–1808–1817 (StA Bremen, 7,1067), Die Gesellschaft „Die Erholung“, Ansgarikirchhof 1, 1802–1866 (StA Bremen, 2-P.2.p.1), Literarische Gesellschaft, 1797–1811, 1868–1869 (StA Bremen, 2-T.6.p.2.L.11), Protocolle bey der Bremischen Literarischen Gesellschaft (StUB Bremen, Brem. a. 1153), Museum Gesetze (StUB Bremen, Brem. b. 1152), Künstler-Verein/Erholung (StUB Bremen, Brem. b. 350 b), Museum/Union (StUB Bremen, Brem. b. 350 a), Clubs (StUB Bremen, Brem. b. 1147).

92 Gesetze für den Klubb, jetzt bey dem Herrn Liborius Schütte in Bremen, Bremen 1808, S. 3, 5, 6 u. 7 (StUB Bremen, Brem. b. 1147 Nr. 1).

93 Vgl. Schulz 2002 a, S. 209–212 u. S. 214–216.

wegen seines überdurchschnittlich langen Bestehens, durch seinen anfänglichen Bildungsanspruch und nicht zuletzt hinsichtlich seiner eigenen umfangreichen Sammlung besondere Aufmerksamkeit verdient, ist die Gesellschaft „Museum“.⁹⁴ Sie basierte auf einer historischen und einer physikalischen Lesegesellschaft, die beide 1776 gegründet worden waren und 1783 unter dem Namen „Museum“ zusammengefasst wurden. Im Zuge dessen gingen eine Sammlung physikalischer Instrumente, ein Naturalienkabinett, einige von Mitgliedern gestiftete Kunstwerke und eine umfangreiche Bibliothek in den Besitz des „Museums“ über.⁹⁵ Der anfängliche Zweck der Gesellschaft bestand darin, einer berufsübergreifenden Mitgliedschaft allgemein nützliche Kenntnisse auf den Gebieten der Geschichts- und der Naturwissenschaft und damit jenseits der akademischen Bildungsinhalte zu vermitteln.⁹⁶ Das „Museum“ war sodann auch der erste Verein in Bremen, der sich unter anderem mit dem Gegenstandsbereich der bildenden Künste befasste:

„Der Zweck dieser Gesellschaft ist, daß ihre Mitglieder sich mit gemeinnützigen Kenntnissen aller Art, (ausgenommen jedoch die den drey Hauptwissenschaften eigenthümlichen Lehren) besonders mit der Kenntnis der Naturwissenschaft, Physik, Geschichte und mechanischer und bildender Künste beschäftigen, ihre Einsichten und dieselben einander mittheilen, und sich bey dieser Gelegenheit zugleich freundschaftlich unterhalten.“⁹⁷

Aus diesem Grund wurden öffentliche Vorträge von den führenden Gelehrten des „Museums“ wie beispielsweise dem Stadtphysiker Arnold Wienholt (1749–1804) (Abb. 4) oder dem Astrologen und Naturforscher Wilhelm Olbers (1758–1840)⁹⁸ (Abb. 5) gehalten, es wurden Experimente vorgeführt und neben den Bibliotheksräumen gab es Schauräume, in denen die Sammlungsobjekte der Gesellschaft ausgestellt wurden.⁹⁹ Das „Museum“ hatte deshalb seit

94 Die Gesellschaft „Museum“ existiert bis heute, allerdings unter dem Namen „Club zu Bremen“. Dieser ging 1931 aus der Zusammenlegung der Gesellschaft „Museum“ und der „Bremer Gesellschaft“ hervor, vgl. Engelbracht, Gerda und Hauser, Andrea: Clubleben von 1783–1945, in: Club Magazin, hrsg. von Rüdiger Hoffmann, Nr. 13, Bremen 2008, S. 28–34. Im Jahre 1933 veröffentlichte Alfred Lonke daher die erste Clubchronik, vgl. Lonke, Alwin: Gesellschaft Museum, in: 150 Jahre Bremer Clubleben. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Bremens, hrsg. vom Club zu Bremen, Bremen 1933, S. 57–150. Anlässlich des 225-jährigen Bestehens des „Club zu Bremen“ erschien 2009 eine neue Vereinsgeschichte, vgl. Hoffmann, Rüdiger und Berthold, Klaus: 225 Jahre Club zu Bremen, Bremen 2009.

In meinen Ausführungen zur Museumsgesellschaft beziehe ich mich hauptsächlich auf letztere Publikation und darin auf Engelbracht, Gerda und Hauser, Andrea: Der Club zu Bremen 1783–1945 und Anhang, in: 225 Jahre Club zu Bremen, hrsg. von R. Hoffmann und K. Berthold, Bremen 2009, S. 18–273 und S. 400–411 und auf die Darstellungen von Andreas Schulz, vgl. Schulz 2002 a, S. 219–226 u. S. 633–637.

95 Vgl. Schulz 2002 a, S. 219–221 und Engelbracht / Hauser 2009, S. 31, 32, 72 und 73.

96 Vgl. Engelbracht / Hauser 2009, S. 18 und 41.

97 „I. Von dem Zweck dieser Gesellschaft, und ihrer Einrichtung im Allgemeinen §1“, in: Verfassung und Gesetze der Physikalischen Gesellschaft in Bremen, Bremen 1786, S. 5 (StUB, Brem.b.1152 Nr. 1).

98 Vgl. W. O. Focke: Olbers, Heinrich Wilhelm Matthias, in: BB, S. 359–376.

99 Vgl. Schulz 2002 a, S. 219–222.

seinem Bestehen Räumlichkeiten angemietet¹⁰⁰ und ab 1808 dann dauerhaft ein eigenes, vom Stadtbaumeister Hinrich Averdieck und Zimmermeister Johann Bolte¹⁰¹ umgestaltetes Haus am Domshof, Ecke Schlüsselkorb (siehe markierte Stadtpläne von 1757 und 1861, Anhang, I. und XXXIII., Nr. 4 und Abb. 6) genutzt.¹⁰² Das Haus wurde 1834 und 1838–41 durch Jacob Ephraim Polzin erneut umgebaut (Abb. 7) und 1873–75 schließlich durch einen Neubau von Heinrich Müller ersetzt (Abb. 8).¹⁰³ Dieser wurde allerdings im zweiten Weltkrieg zerstört.¹⁰⁴ An die ehemalige Lage des Vereinshauses der Gesellschaft „Museum“ erinnert noch heute die 1854 benannte Museumstrasse, die dem Gebäude gegenüberlag und eine Querverbindung zwischen Herdentorswallstraße und Schlüsselkorb bildet(e) (siehe markierter Stadtplan von 1861, Anhang, XXXIII., Nr. 5).¹⁰⁵

Das „Museum“ stieß von Beginn an auf großes Interesse, die Mitgliederzahlen stiegen von 300 im Jahre 1808 auf 444 im Jahre 1834 und bis 1858 auf 612, so dass immer wieder Mitgliederbeschränkungen aufgehoben werden mussten.¹⁰⁶ Dennoch handelte es sich durchgehend um einen elitären Verein, denn die Mitglieder des „Museums“ entstammten zu mehr als zwei Dritteln den ersten beiden Ständen der bürgerlichen Gelehrten und der Kaufmannschaft.¹⁰⁷

Erstaunlicherweise war auch die zeitgenössische Resonanz insbesondere von Auswärtigen in Bezug auf das „Museum“ enorm groß und so sind noch heute einige Reiseberichte überliefert, in denen der Verein durchgehend positiv aufgenommen wurde¹⁰⁸. 1791 schrieb

100 Vgl. Engelbracht / Hauser 2009, S. 35–37 und 69.

101 Die Lebensdaten beider Baumeister sind unbekannt.

102 Vgl. Schulz 2002 a, S. 220 und Anm. 178, S. 220 und Engelbracht / Hauser 2009, S. 119–122.

103 Vgl. Engelbracht / Hauser 2009, S. 151, 152 und S. 203–206.

104 Vgl. Schulz 2002 a, S. 220 und Anm. 178, S. 220 und Stein, Rudolf: Klassizismus und Romantik in der Baukunst Bremens, Band 1, Das Gebiet der Altstadt und der alten Neustadt, der Wall und die Contrescarpe, Bremen 1964, S. 32, 43, 173 u. 174.

105 Vgl. Lührs, Wilhelm: Der Domshof. Geschichte eines bremischen Platzes (Veröffentlichungen aus dem Staatsarchiv der Freien Hansestadt Bremen, Nummer 46), Bremen 1979, S. 183 und Anm. 311, S. 183.

106 Vgl. Lonke 1933, S. 104, 111 u. 119.

107 Vgl. Schulz 2002 a, S. 223 und 224.

108 Vgl. Heinrich Alois Geigel: Bremen, Mai 1791, in: Schwarzwälder 2007, S. 227 und 228; Krebel, Gottlob Friedrich: Die vornehmsten europäischen Reisen: Zweyter Theil, Welcher den Beschluß der Reisen durch Deutschland und die Schweiz, und die Reisen durch die Niederlande, Preußen, Curland, Rußland, Dännemark und Schweden enthält, Band 2, Hamburg 1792, S. 125; Carl Marcus Heise: Bremen, Juni 1797, in: Schwarzwälder 2007, S. 245 und 247; Justus Gruner: Bremen 1799, in: Schwarzwälder 2007, S. 261 und 262; Unbekannter Autor: Briefe eines Hanseaten, in: Hanseatisches Magazin, hrsg. von J. Smidt, Bd. 4, Heft 2, Bremen 1800, S. 234–281; Hoche, J. G.: Reise durch Osnabrück und Niedermünster in das Saterland, Ostfriesland und Groningen, Bremen 1800; Thomas Holcroft: Bremen 1801, in: Schwarzwälder 2007, S. 269. Marcus Theodor von Haupt: Bremen 1810, in: Schwarzwälder 2007, S. 278; Willem de Clercq: Bremen, März 1816, in: Schwarzwälder 2007, S. 286; Christian Gottlieb Daniel Stein: Bremen 1822/23, in: Schwarzwälder 2007, S. 297; Kurhannoverscher Bedienter: Bremen, Oktober 1838, in: Schwarzwälder 2007, S. 217.

beispielsweise Freiherr von Knigge (Abb. 9), der in der Folge bis zu seinem Tod 1796 in Bremen als hannoverscher Oberhauptmann lebte und diente:

„Eine Stiftung, wie man sie vielleicht in keiner einzigen deutschen Stadt findet, ist das schon seit einer Reihe von Jahren bestehende Museum oder die Physikalische Gesellschaft. Eine Anzahl von Personen, teils Gelehrte, teils Kaufleute, die jetzt schon über 170 stark sind und ihre neuen Mitglieder durch Ballotterien wählt, bezahlt nämlich jeder von ihnen jährlich 10 Taler, wofür ein großes Versammlungshaus mit einem daran anstoßenden Garten gemietet worden ist, und in demselben wird eine täglich sich mehrende Bibliothek, ein Naturalien-Kabinet, eine Sammlung von Instrumenten, Modellen u. dgl. aufgestellt. Täglich stehen von morgens bis abends einige Zimmer bereit und werden im Winter geheizt, um jedes Mitglied zu empfangen, das Lust hat, hier zu lesen oder andere Unterhaltung sucht. Alle bedeutenden in- und ausländischen Zeitungen und Journale liegen dann bereit, und jeder bringt interessante Nachrichten, die er durch Privat-Korrespondenz erfahren hat, mit in die Gesellschaft. Des Montags wird abwechselnd von Mitgliedern, die sich dazu verpflichtet haben, eine Vorlesung über irgendeinen wissenschaftlichen Gegenstand gehalten – aus der Naturgeschichte, Historie, Astronomie usw. Der Vortrag wird so eingerichtet, dass er auch für unstudierte Zuhörer interessant sein kann.“¹⁰⁹

In den heute überlieferten beziehungsweise von Gerda Engelbracht und Andrea Hauser veröffentlichten Mitgliederverzeichnissen der Gesellschaft „Museum“ zwischen 1786 und 1798 sind mit Ausnahme von Friedrich Adolph Dreyer, der zu dieser Zeit noch nicht wieder in Bremen war¹¹⁰ bezeichnenderweise alle hier näher zu behandelnden Sammler der 1. Phase vertreten: Georg Oelrichs wurde die Eintrittsnummer 18 verliehen, Johann Duntze die Eintrittsnummer 177 und Peter Wilckens erhielt die Eintrittsnummer 6.¹¹¹ Letzterer gehörte – wie die frühe Eintrittsnummer belegt – zu den Mitgliedern der ersten Stunde. Er war dem Verein 1779 beigetreten und von 1780 bis 1804 sogar eines von zwölf Direktionsmitgliedern gewesen.¹¹² Die Direktion des „Museums“ bestand zur Hälfte aus Gelehrten und aus Kaufleuten.¹¹³ Zu ihren Aufgaben und Pflichten zählten die juristische Vollmacht, die Aufsicht und Verwaltung der Finanzen, der Kabinette, der Bibliothek und der Sammlungen sowie das Verabschieden von Beschlüssen und Gesetzen.¹¹⁴

Neben der Gesellschaft „Museum“ gab es in den ersten zwei Jahrzehnten des 19.

109 Adolph Franz Friedrich Ludwig Freiherr Knigge: Bremen, den 10. August 1791, zitiert nach Schwarzwälder 2007, S. 237 und 238.

110 Siehe Kapitel 1.5.3.1.

111 Vgl. Engelbracht / Hauser 2009, S. 402–408.

112 Vgl. ebd., S. 45 und siehe Kapitel 1.5.1.1.

113 Vgl. ebd., S. 43.

114 Vgl. „VI. Von der Direction überhaupt, § 34, 35, 36 und 44“ und „VII. Von den Versammlungen der Direction, §47“, in: Verfassung und Gesetze der Physikalischen Gesellschaft in Bremen, Bremen 1786, S. 18–24 (StUB, Brem.b.1152 Nr. 1).

Jahrhunderts noch einen weiteren zentralen Verein in Bremen, die sogenannte Erholung.¹¹⁵ Wie aus dem 1802 an den Senat gerichteten Zulassungsgesuch der Initiatoren der „Erholung“ hervorgeht und sodann auch im Namen des Clubs anklingt, stand hier von Anfang an die „[...] angenehme Retraite in [...] [den] Erholungsstunden“¹¹⁶, also Geselligkeit anstatt Gelehrsamkeit im Zentrum der Vereinsaktivitäten. In der Tat beschränkten sich die Beschäftigungen der Vereinsmitglieder auf Karten- oder Billardspielen, auf die Lektüre von Büchern und aktuellen deutschen, aber auch ausländischen Zeitungen und Zeitschriften, auf das Studium von Landkarten und auf das Abhalten von beziehungsweise die Teilnahme an Banketts, Musik- und Tanzveranstaltungen.¹¹⁷ Insofern war das um 1820 vermutlich von Jacob Ephraim Polzin erbaute Haus der Gesellschaft „Erholung“ am Ansgariikirchhof¹¹⁸ (siehe markierter Stadtplan von 1861, Anhang, XXXIII., Nr. 6 und Abb. 10) nichts anderes als ein Gesellschaftshaus im eigentlichen Sinne. Die Mitgliedschaft der „Erholung“ war in ihrer sozialen Zusammensetzung jedoch noch exklusiver als die der Gesellschaft „Museum“. Das belegt die vergleichende Analyse der Sozialstruktur der beiden Vereine durch Andreas Schulz. Demnach übersteigt vor allem der Anteil der bürgerlichen Amtsträger und der Kaufleute – also der Anteil der politisch und wirtschaftlich einflussreichsten Personen – in der Mitgliederliste der „Erholung“ von 1804 den entsprechenden Anteil in der Mitgliederliste des „Museums“ aus demselben Jahr.¹¹⁹

Der Umstand, dass die Konzentration von Vertretern aus der politisch-wirtschaftlichen Elite Bremens in der „Erholung“ besonders hoch war, könnte an den strengen Zulassungsbedingungen der Direktion und an den vergleichsweise hohen Beitragszahlungen gelegen haben. So wurden in der „Erholung“ erstens nur Einheimische zugelassen, die zweitens durch Geburt oder Beruf zur Oberschicht gehörten.¹²⁰ Die halbjährlichen Beitragszahlungen der „Erholung“ lagen 1814 bei sechs Reichstalern und 18 Grote, also knapp zwölf Talern pro Jahr.¹²¹ Im 1823 offiziell gegründeten Kunstverein betrug der jährliche

115 Vgl. Schulz 2002 a, S. 88, 222 u. 223.

116 „Zulassungsgesuch an den Senat vom 28.2.1802“, o.S. (StA Bremen, Erholung (Statuten Mitglieder-verzeichnis) 1804 ff: 2-P.2.p.1.).

117 Vgl. „Erster Abschnitt: Allgemeine Einrichtung und Oekonomie der Gesellschaft“, in: Verfassung und Gesetze der erneuerten Gesellschaft: Die Erholung in Bremen, beschlossen in der Generalversammlung vom November 1814, Bremen, S. 7–11 (StUB, Brem.b.350b. Nr. 22c).

118 Vgl. Stein 1964, S. 63.

119 Vgl. Schulz 2002 a, Tabelle 16, S. 223 und Tabelle 17, S. 225.

120 Vgl. ebd., S. 224 und „Siebenter Abschnitt: Verbote und Strafen und Fünfter Abschnitt: Ausserordentliche Mitglieder und Fremde“, in: Verfassung und Gesetze der „Erholung“ in Bremen 1814, § 76, S. 30 u. § 67, S. 27 (StUB, Brem.b.350b. Nr. 22c).

121 Vgl. „Dritter Abschnitt: Wahl der Mitglieder, ihre Rechte und Pflichten“, in: Verfassung und Gesetze der „Erholung“ in Bremen 1814, § 36, S. 15 u. § 39, S. 18 (StUB, Brem.b.350b. Nr. 22c).

Beitrag für ein Mitglied hingegen anfangs nur fünf Reichstaler. Er war damit (selbst bei einer Wertsteigerung des Reichstalers) sehr viel günstiger als der 1814 ausgeschriebene Mitgliederbeitrag der Gesellschaft „Erholung“.¹²² Überraschenderweise ist in den überlieferten Mitgliederverzeichnissen der „Erholung“ aus den Jahren 1803 und 1814 kein einziger Sammler der 1. Phase des Bremer Sammlungswesens auszumachen.¹²³

Die Gesellschaft „Erholung“ bestand aufgrund rückläufiger Mitgliederzahlen nur bis zur Mitte der 1860er Jahre.¹²⁴ Doch auch wenn diese elitäre Vereinigung offensichtlich kein bildungs- oder gar kulturpolitisches Ziel verfolgt hatte, so stellte sie Anfang des 19. Jahrhunderts neben dem „Museum“ dennoch den wichtigen, neuartigen Typus sozialer Gruppenbildung für die Oberschicht dar:

„[...] die Spitzen des städtischen Bürgertums hatten sich neue Formen der Kommunikation und Geselligkeit geschaffen, die das erstarrte Sozialleben der Korporationen nicht zu bieten hatte. Der Kaufmann hielt sich nun wesentlich häufiger in der „Erholung“ oder im „Museum“ auf als in den Räumen des Schüttings. Der städtische Gelehrte, auch in der Vergangenheit stets ein willkommener Gast der führenden Familien, fand nun ein zusätzliches Forum. [...] Beide Sozialgruppen begegneten sich auf dieser Ebene weniger als Repräsentanten ihres Standes denn als Bürger ihrer Stadt.“¹²⁵

122 Vgl. Gesetze des Kunstvereins in Bremen 1824, § 23 (StUB Bremen, Kunstverein, Brem.c.158a.Nr.1).

123 Vgl. Verfassung und Gesetze der Gesellschaft die Erholung in Bremen, beschlossen in der Generalversammlung am 3. December 1803, S. 35–38 (StUB Bremen, Brem. b. 350 b. Nr. 21a) und Verfassung und Gesetze der „Erholung“ in Bremen 1814, S. 34–36 (StUB, Brem.b.350b. Nr. 22c).

124 Vgl. Schulz 2002 a, S. 633.

125 Ebd., S. 227.

1.3. Die regionale Kunstproduktion und der lokale Kunsthandel

1.3.1. Künstler und Künstlerförderung

Wie sich gezeigt hat, waren es im weitesten Sinne gemeinsame Bildungs- oder Freizeitinteressen, die die Bürger der Stadt Bremen seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert dazu bewegt hatten, sich in entsprechenden Vereinen zusammenzuschließen. Deshalb stellt sich daran anschließend die Frage, wie es in der ersten Phase des Bremer Sammlungswesens um die regionale Kunstproduktion und den lokalen Kunsthandel stand, genauer, in welchem künstlerischen und ökonomischen Umfeld sich die lokalen Kunstinteressierten bewegten, die früher oder später eine Sammlertätigkeit aufnahmen. Gab es zwischen 1770 und 1823 bedeutende Künstler in Bremen? Welche Art von Kunst produzierten sie und war diese qualitativ hochwertig? Wie waren die lokalen Künstler ausgebildet worden und waren sie dabei gefördert worden? Gab es in Bremen einen organisierten und florierenden Kunsthandel und wer waren seine Protagonisten? Wie war deren Zusammenspiel mit lokalen Künstlern, Kunstsammlern und möglicherweise sogar überregionalen oder internationalen Künstlern und Kunsthändlern? All diese Fragen sollen im Folgenden behandelt werden. Dabei wird sich zeigen, dass das Geflecht zwischen Künstlern, Kunsthändlern und Sammlern in Bremen äußerst eng gestrickt war und einige wenige sogar alle genannten Tätigkeiten in Personalunion ausübten.

Eine Liste der um 1835 beziehungsweise in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Bremen beziehungsweise für Bremer Bürger tätigen Künstler befindet sich im Anhang unter Punkt II und III. Darunter sind jedoch für die erste Phase des Bremer Sammlungswesens im 19. Jahrhundert allenfalls die Bremer Künstler Daniel Albrecht Ernsting (1750–1820), Ludwig Rullmann (1765–1822), Friedrich Adolph Dreyer (1780–1850), Johann Heinrich Menken (1766–1839) und Gottfried Menken (1799–1838), die zeitweise in Bremen lebenden beziehungsweise von Bremer Bürgern beauftragten Künstler Georg Friedrich Adolph Schöner (1744–1841), Georg Heinrich Tischbein (1753/77–1848), Sophia Charlotta Ringen (geb. 1739) und die für Peter Wilckens' Porträtkabinett tätigen Künstler Ernst Heinrich Abel (1730/37–1783), Jacob Fehrmann (1760–1837) und Johann Christian August Schwartz (1756–1814) erwähnenswert.¹²⁶

Berühmte Künstler in beziehungsweise aus Bremen – dieser Zusammenhang erschließt

126 Vgl. Lorenz, Angelika: Bremen und seine Bildnismaler, in: Kat. Ausst. Bremen 2000, S. 22–25.

sich vielen Kunsthistorikern meist erst ab der Jahrhundertwende um 1900, als Bremen sich durch Maler wie Arthur Fitger (1840–1909)¹²⁷ oder die gänzlich unterschiedlichen, da avantgardistischen Vertreter der Künstlerkolonie im benachbarten Worpswede einen Namen machte. Zwar gab es zweifelsohne auch schon vorher eine lokale Kunstproduktion, doch wird diese gemeinhin nicht auf der Ebene der Hochkunst angesiedelt. Nur vereinzelt gab es herausragende Kunstschafter wie zum Beispiel in der Zeit des Barock Simon Peter Tilman, genannt Schenk (1601–1668), oder Franz Wulfhagen (1624–1670), der ein Schüler Rembrandts gewesen sein soll.¹²⁸ Emil Waldmann, Direktor der Kunsthalle Bremen von 1914 bis 1945, fasste es 1941 in einem der wenigen existierenden Aufsätze¹²⁹ über die Kunstproduktion vergangener Jahrhunderte in Bremen wie folgt zusammen:

„Eine eigene Malerei hat Bremen nie besessen. Was an Aufträgen für Kirchen und an Bildnissen zu vergeben war, wurde auch noch im 18. Jahrhundert vornehmlich auswärtigen Künstlern anvertraut, wie z.B. das Altarbild der Ansgariikirche Johann Heinrich Wilhelm Tischbein [sic!]. Und an dem Aufschwung der gesamtdeutschen Malerei im Beginn des 19. Jahrhunderts ist (im Gegensatz zu Lübeck [...] und zu Hamburg [...]), Bremen mit schöpferischen Kräften nicht beteiligt gewesen. Gewiß ist auch in Bremen damals ehrliche, feine und tüchtige Kunst im Sinne der Zeit getrieben worden. Aber, auf das Größere hin angesehen, fehlen doch die über den Durchschnitt hinausragenden Begabungen, und was in Bremen an Malerei entstand, war, alles in allem, nicht viel mehr als „Anschlußkunst“. [...] Solange diese Bremer sich an Größeres anlehnten, [...], leisteten sie Tüchtiges und Erfreuliches. Aber zu schöpferischer Selbstständigkeit reichten ihre Kräfte nicht aus.“¹³⁰

Mit dem Begriff „Anschlusskunst“ meinte Waldmann, dass Johann Heinrich Menken beispielsweise den bei Johann Christian Klengel (1751–1824)¹³¹ in Dresden erlernten niederländischen Stil des 17. Jahrhunderts nachahmte und sein Sohn Gottfried Menken ihn dabei wiederum imitierte, dass Friedrich Adolph Dreyer, Anton Albers d. Ä. (1765–1844) und Ernst Heinrich Wilhelm Hampe (1806/07–vor 1862) sich von den in Italien tätigen Deutschrömern anregen ließen und dass die frühen Werke von Stephan Messerer (1798–1865)

127 Vgl. Tardel, Herm.: Fitger, Arthur, in: BB, S. 133–145.

128 Vgl. Dettmann, Gerd: Bremens Stellung in der Kunstgeschichte, in: Bremische Weihnachtsblätter, hrsg. von der Historischen Gesellschaft des Künstlervereins zu Bremen, Heft 3, Bremen 1930, S. 17 und Lorenz 2000, S. 20.

129 Vgl. ebd.; Keller, Horst: Kleine Bremer Malergeschichte seit 1800, in: Geistiges Bremen, hrsg. von Alfred Faust, Bremen 1960, S. 136–147 und Clauss, Helga: Aspekte zur Malerei in Bremen vom Vormärz bis zur Gründerzeit, in: Schöne Künste und ihr Publikum im 18. und 19. Jahrhundert (Beiträge zur Sozialgeschichte Bremens, hrsg. von Wiltrud Ulrike Drechsel, Heide Gerstenberger und Christian Marzahn, Heft 10), Bremen 1987, S. 172–224.

130 Waldmann, Emil: Bildende Kunst in Bremen, in: Bremen. Lebenskreis einer Hansestadt, hrsg. von H. Knittermeyer und D. Steilen, Bremen 1941, S. 245.

131 Vgl. AKL Online, Dok-ID: _20010356 (08. März 2015).

an Caspar David Friedrich (1774-1840)¹³² erinnerten.¹³³ Die Tatsache, dass in Bremen – wie Waldmann schreibt – „die über den Durchschnitt hinausragenden Begabungen fehlten“, hängt zum einen offenkundig mit dem Fehlen einer Kunstakademie zusammen und zum anderen mit den rein bürgerlichen Auftraggebern, wie Gerd Dettmann 1930 feststellte:

„Wo in deutschen Städten im 18. Jahrhundert große Kunst blühte, da trat sie mit den benachbarten Höfen und Adelsfamilien in Verbindung. Rokokokunst ist Hofkunst. Unter solchen Verhältnissen war die Lage Bremens in dieser Epoche die denkbar ungünstigste [...]. So mußten sich die Künstler mit dem kleinen Wirkungsradius, den ihm die Bevölkerung der Stadt selbst bot, begnügen, und dieser war mit einigen wenigen häuslichen Luxusbedürfnissen, etwas Architektur, Gartenkunst und wenigen Porträtaufgaben erschöpft. Die hohen Künste hatten unter diesen Verhältnissen und dazu bei dem puritanischen Sinn der Bremer in dieser Epoche also einen besonders schweren Stand.“¹³⁴

Eine weitere daran anknüpfende und gleichzeitig alle Komponenten zusammenfassende Erklärung findet sich bei Angelika Lorenz:

„Die abseits d[...er] [fürstlichen] Aufträge gelegene Hansestadt Bremen scheint [Künstlern] nicht das nötige Umfeld zu künstlerischer Tätigkeit geboten zu haben. War es der Protestantismus mit seiner Verachtung allzu üppiger Diesseitigkeit des Lebens oder doch jener Kaufmannsgeist, der streng nach dem Nutzen einer Sache zu fragen gewöhnt war, die das rechte Klima für Kunst und Künstler nicht aufkommen ließen? Obwohl Bremen sich nach dem großen [Dreißigjährigen] Krieg wirtschaftlich zu erholen begann, das Bürgertum wieder Atem holen konnte, richtete man den Blick nicht auf eine musische Komplettierung des Lebens, sondern hatte mehr praktische, dem Allgemeinwohl dienende Investitionsaufgaben vor Augen. So begann man etwa schon 1616, früher als anderswo, mit dem Bau des Armenhauses [...]. [...] [A]uch im 18. Jahrhundert [kann] kaum von bremischen Malern gesprochen werden [...]. In einer Zeit, in der andernorts Zeichenschulen und Kunstakademien gegründet werden, unternimmt man in Bremen auf diesem Sektor nichts. Es waren zwar einige Maler hier ansässig, die jedoch kaum durchschnittliches Niveau erreichten und sowohl profane Malerarbeiten als auch Renovierungen erledigten. Seit dem späten 18. Jahrhundert engagierten die Bremer mit Vorliebe Maler, die sich auf der „Durchreise“ befanden und einen guten Ruf hatten.“¹³⁵

Beschäftigt man sich vornehmlich mit den Biographien der in Bremen geborenen Künstler, dann fällt auf, dass die meisten von ihnen zuerst bei einem lokalen Künstler oder Handwerker in die Lehre gegangen waren und danach aufgrund der fehlenden lokalen Kunstakademie an anderen Orten studierten beziehungsweise ausgebildet wurden. Nur wenige von ihnen kehrten wieder zurück und nur wenige von auswärts kommende Künstler ließen sich hier längerfristig nieder. Das liegt mit großer Wahrscheinlichkeit daran, dass Bremen – wie oben zitiert – nun

132 Vgl. AKL Online, Dok-ID.: _00077039T (08. März 2015).

133 Vgl. Waldmann 1941, S. 245 und Anhang II..

134 Dettmann 1930, S. 18 und 19.

135 Lorenz 2000, S. 21 und 22.

einmal kein Kunstzentrum oder gar eine Kaderschmiede für Künstler gewesen war. Eine entsprechende Bildungsstätte oder ein ausgeprägtes staatliches beziehungsweise städtisches Mäzenatentum gab es in Bremen nicht. Die Stadt hatte zwar seit 1823 eine Zeichenschule und später eine Gewerbeschule vorweisen können, aber eine mit einer Akademie vergleichbare Hochschule für Bildende Künste wurde erst im 20. Jahrhundert aufgebaut¹³⁶.

Diejenigen Künstler, die sich trotz der geschilderten Verhältnisse in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts dazu entschieden hatten, längerfristig in Bremen zu bleiben, mussten sich also am lokalen Publikums- und Käufergeschmack orientieren, um überleben zu können. Viele von ihnen waren deshalb als Stadt- und Landschaftsmaler, Porträtisten, Kopisten, Drucker oder später als Photographen tätig gewesen. Beispielhaft lässt sich dieses Schicksal anhand der Biographie von Daniel Albrecht Ernsting (1750–1820) erläutern. Der in Bremen geborene Künstler absolvierte zunächst eine Lehre in der dort ansässigen Buchdruckerei von F. Meyer, bevor er sich 1773 in Göttingen zum Kupferstecher ausbilden ließ. 1774 ging er an die Akademie in Kopenhagen, wo er bis circa 1780 studierte und 1775 und 1777 sogar Medaillen erhielt. In Kopenhagen beanspruchte er wohl nicht nur die ideelle, sondern auch die materielle Unterstützung eines Pastors, Dr. J. H. Colsmann, der früher Prediger am Armenhaus in Bremen gewesen war.¹³⁷ Dieser war es auch, der von 1774 bis 1779 immer wieder Bitt- beziehungsweise Empfehlungsschreiben an den Bremer Senat zwecks der Rechtfertigung oder Bewilligung zurückliegender beziehungsweise zukünftiger Stipendien richtete. Auszüge daraus sowie weitere Anlagen dazu wurden vom Archivar beziehungsweise Senator und später noch zu behandelnden Sammler Georg Oelrichs¹³⁸ verfasst. Diese sind als älteste überlieferte Dokumente dieser Art im Staatsarchiv in Bremen unter der Bezeichnung „Gewährung staatlicher Stipendien an Maler, Zeichner und Kupferstecher 1779–1878“ erhalten.¹³⁹ Der Umstand, dass diese Unterlagen gerade aus der Feder von Georg Oelrichs' stammen, führt zu der Annahme, dass hier offensichtlich nicht rein zufällig Amtsausübung als Archivar beziehungsweise Senator und privates Interesse als Kunstsammler zusammentrafen. Oelrichs schildert in seiner Anlage zur Empfehlung für Ernsting dann auch, dass dieser während seines Werdeganges mehrfach von Privatleuten wie beispielsweise von den

136 Vgl. Schwarzwälder 2002, S. 327 u. 328.

137 Vgl. Focke, Joh.: Ernsting, Daniel Albert Albrecht, in: BB, S. 128 und 129.

138 Siehe Kapitel 1.5.2.

139 Vgl. „Rath Oelrichs Anlagen zur Empfehlung Ernstings“ (T.6.0.2.), unpaginiert (3 Seiten), und „Extract einiger Briefe des Herrn Dr. Colsmann zu Copenhagen, den Kupferstecher Ernsting betreffend“ (T.6.0.2.), unpaginiert (3 Seiten), beide 16. Oct. 1779, transkribiert von der Verfasserin, in: Gewährung staatlicher Stipendien an Maler, Zeichner und Kupferstecher, 2-T.6.n.3.c (StA Bremen).

Senatoren Sturz und Engelbert Wichelhausen gefördert wurde. Überdies geben seine Ausführungen Aufschluss darüber, dass es wohl vom Senat zur Bedingung gemacht wurde, dass Ernsting nach Beendigung seiner Studien wieder nach Bremen zurückkehrte und dort auch dauerhaft sesshaft wurde.¹⁴⁰ Dieser Auflage wurde Ernsting tatsächlich gerecht und führte von da an ein Berufsleben zwischen Auftragskunst, Handwerk und Kommerz. Herbert Schwarzwälder brachte dies 1985 wie folgt auf den Punkt:

„1780 kehrte er nach Bremen zurück und schuf eine Fülle von Kupferstichen, u.a. auch von Ansichten der Bremer Umgebung und des Doms [Abb. 11], zudem aber auch Gesellenbriefe, Visiten- und Spielkarten usw. 1813 entstanden dann einige Aquarelle und Kupferstiche vom Einmarsch und Aufenthalt der Kosaken in Bremen. Fast alle Bilder waren als Wandschmuck gedacht und fanden beim Mittelstand guten Absatz [...]. Ernsting war ein naiver Künstler, der die Perspektive nicht recht beherrschte und dessen Bilder keine romantischen Züge haben. Seine Stärke war das Detail, und darin ähnelt er dem fleißigen Handwerker Heinbach¹⁴¹ in seinen vielen Stadtansichten [siehe Abb. 103 und 104].“¹⁴²

Werke von Ernsting, wie die im Zitat benannten Stadtansichten auf Gesellenbriefen (Abb. 12) oder die Szenen von zeitgeschichtlichen Ereignissen der Bremer Stadtgeschichte (Abb. 13), sind heute noch im Focke-Museum in Bremen zu finden.¹⁴³

Die oben genannte Akte „Gewährung staatlicher Stipendien an Maler, Zeichner und Kupferstecher 1779–1878“ überliefert, dass in der Zeitspanne von 1770 bis 1823 neben Ernsting noch zwei weitere Künstler Stipendien vom Bremer Senat bekommen haben: Jacob Fehrmann¹⁴⁴ und Johann Joachim Andreas Lobell (Lebensdaten unbekannt). Bei letzterem handelte es sich aber offenbar um eine Form der Berufseinstiegsförderung, da dieser 1789, im Alter von 18 Jahren, auf ein Gesuch seines Vaters hin ein Stipendium für Zeichenunterricht erhielt:

„Hochdieselben wollen geneigen, meinem Sohne zu desto mehr er seine Vervollkommnung in meiner Profession die Zeichenkunst publicis sum[p]tibus [auf öffentliche Kosten] erlernen zu lassen, und zu erlauben, daß er darin etliche Monate unmaßgeblich von dem bei dem

140 Vgl. „Rath Oelrichs Anlagen zur Empfehlung Ernstings“ (T.6.0.2.), unpaginiert, S. 2, transkribiert von der Verfasserin, in: Gewährung staatlicher Stipendien an Maler, Zeichner und Kupferstecher, 2-T.6.n.3.c (StA Bremen).

141 Johann Daniel Heinbach (1694–1764) war Mitglied des Bremer Stadtmilitärs und zeichnete seit 1731 Bremer Stadtpläne, Stadtteile, Straßen und Gebäude, vgl. Schwarzwälder, Herbert: Blick auf Bremen. Ansichten, Vogelschauen, Stadtpläne vom 16.–19. Jahrhundert, Beiband: Bilderläuterungen, Bremen 1985, S. 18.

Nach Ansicht von Herbert Schwarzwälder war Heinbach „kein Künstler, hatte aber doch die Fähigkeit, das Detail des Stadtbildes und einzelner Bauwerke mit großem Fleiß darzustellen“ (Schwarzwälder 1985, Beiband, S. 28).

142 Ebd., S. 28.

143 Vgl. ebd., Nr. 92, 93, 94, 95, S. 22, Nr. 139, S. 27 und Nr. 139a, S. 28.

144 Vgl. Joh. Focke: Fehrmann, Jacob, in: BB, S. 131 und 132 und siehe Kapitel 1.5.1.2.3.

Gymnasio angesetztten Zeichenmeister, unterrichtet werde.“¹⁴⁵

Über Lobell geben Nachschlagewerke wie beispielsweise das Allgemeine Künstlerlexikon (AKL), aber auch die einschlägigen Quellen vor Ort wie zum Beispiel das Bremer Adressbuch, keinerlei Aufschluss. Die Tatsache, dass Lobell dort nach 1794 (dem ersten Erscheinungsjahr des Bremer Adressbuches) nicht auftaucht, könnte ein Beleg dafür sein, dass er nach Erhalt des Zeichenunterrichts die Stadt verließ und andernorts sein Glück als Künstler versuchte. Nichtsdestotrotz erscheint der Umstand, dass der Bitte um Künstlerförderung in der ersten Phase des Bremer Sammlungswesens von 1770 bis 1823 mindestens dreimal vom Bremer Senat nachgekommen wurde, erstaunlich, bedenkt man, dass sonst kaum etwas zur Förderung der Kultur von Seiten des Senates unternommen wurde. Er ist aber höchstwahrscheinlich der von Georg Oelrichs (in seiner Anlage zu Ernstings Empfehlung) geäußerten Erkenntnis geschuldet, dass es einer Stipendienstiftung bedürfe „für Studierende und andere junge Leute einer Kunst und Wissenschaft, besonders einer solchen in welcher es in Bremen noch an geschickten Meistern fehlt“¹⁴⁶.

Die Unterstützung von Künstlern durch Privatleute war aber gerade wegen der nur vereinzelt städtischen Zuwendungen notwendig und gefragt, wie sich unter anderem erneut bei Jacob Fehrmann zeigt. Dieser erfuhr nämlich direkt nach seiner Rückkehr nach Bremen durch die Vergabe von etlichen Aufträgen für Porträts durch Peter Wilckens eine immense Protektion und gleichzeitig Promotion.¹⁴⁷ Dazu äußerte sich auch der bereits zitierte Freiherr von Knigge in seinen Reisebeschreibungen über Bremen:

„Am 11. August [1791]: Ich glaube Ihnen, lieber Freund¹⁴⁸, gestern genug gesagt zu haben, um zu beweisen, dass es hier in Bremen mit der Aufklärung nicht so schlimm aussieht, wie man zuweilen dem Publikum vorgespiegelt hat. Jetzt will ich noch etwas von der Gutmütigkeit und Wohltätigkeit der hiesigen Einwohner reden [...]. [...] [D]ass der Luxus im Verhältnis zu dem hier anzutreffenden Reichtum keine großen Fortschritte gemacht hat – das alles glaube ich Ihnen schon erzählt zu haben. Die Gutherzigkeit der Einwohner äußert sich aber besonders auch in wohltätigen Handlungen. Es ist gar nicht schwer, wenn die Rede darauf gekommen ist, einen armen Studierenden zu unterstützen, in wenigen Stunden unter einigen Kaufleuten eine Unterzeichnung zustande zu bringen, die ihn 3 Jahre hindurch auf Universitäten gegen Mangel schützt. Ein einheimischer junger Porträt-Maler hat große

145 Vgl. „Abraham Ludwig de Lobell S. seinen Sohn im Zeichnen unterrichten zu lassen, 14. Mai 1789“ (T.6.0.2.), transkribiert von der Verfasserin, unpaginiert (5 Seiten mit Umschlag), S. 4 und 5, in: Gewährung staatlicher Stipendien an Maler, Zeichner und Kupferstecher, 2-T.6.n.3.c (StA Bremen).

146 „Rath Oelrichs Anlagen zur Empfehlung Ernstings“ (T.6.0.2.), transkribiert von der Verfasserin, unpaginiert, S. 2, in: Gewährung staatlicher Stipendien an Maler, Zeichner und Kupferstecher, 2-T.6.n.3.c (StA Bremen).

147 Siehe Kapitel 1.5.1.2.3.

148 Es ist unklar, wen Knigge hier anschreibt.

Talente, erwirbt aber nicht soviel, dass er mit frohem Mute arbeiten und Fortschritte in seiner Kunst machen kann; ein guter Mann erfährt das und lässt nun [...] dreißig von seinen Bekannten durch den Künstler malen.“¹⁴⁹

Mit dem „einheimischen jungen Porträtmaler“ und dem „guten Mann“ meinte Knigge ohne Zweifel Jacob Fehrmann und Peter Wilckens, was umso bemerkenswerter ist, als Knigge selbst nur drei Jahre nach den eben zitierten Ausführungen für das besagte Wilckens'sche Porträtkabinett von Fehrmann gezeichnet wurde (Abb. 9). Wilckens soll neben Fehrmann auch noch den in Bremen geborenen Landschafts- und Tiermaler Johann Heinrich Menken gefördert haben.¹⁵⁰

Der Bremer Schriftsteller Dr. phil. Karl Jakob Ludwig Iken schrieb in seinem 1820 erschienenen Aufsatz im *Kunst- und Gewerbeblatt des polytechnischen Vereins im Königreich Baiern* über die Förderung Johann Heinrich Menkens durch Wilckens:

„Nach seiner Zurückkunft von Dresden nahm ihn der Kaufmann und Kunstgönner Peter Wilckens in Bremen freundlich in seinem Hause auf und überhäufte ihn mit Bestellungen. Es befinden sich in der Wilckenschen [sic!] Sammlung über 30 größere und kleinere Oelgemälde von Menkens Hand nebst vielen seiner Handzeichnungen in Tusch, Sepia, Kreide und Bleistift, seiner radirten Blätter, Versuche in Aqua Tinta, Skizzen aus seiner frühesten Jugend u.s.w. So bildetet der liberale Kunstfreund Wilckens eine Sammlung Menkenscher und überhaupt ein Museum einheimischer Kunstwerke; er gründete aber zugleich damit das Glück unsers nunmehr für immer ermuthigten Meisters.“¹⁵¹

Iken versuchte lokale Künstler und Privatförderer wie Menken und Wilckens also sogar über die Grenzen Bremens hinweg bekannt zu machen.

Johann Heinrich Menken war 1766 in Bremen geboren worden und studierte nach einer Ausbildung zum Kaufmann laut eigener Aussage von etwa 1790 bis 1796 an der Kunstakademie in Dresden bei den dortigen Professoren Giovanni Battista Casanova (1730–1795)¹⁵², Crescentius Josephus Johannes Seydelmann (vor 1750–1829)¹⁵³ und Johann Christian Klengel. Bei letzterem gab Menken sogar an, gewohnt zu haben.¹⁵⁴ Klengels Einfluss war unter den genannten Akademieprofessoren auf ihn dann auch am größten. Nach

149 Adolph Franz Friedrich Ludwig Freiherr Knigge: Bremen, den 11. August 1791, zitiert nach Schwarzwälder 2007, S. 239 und 240.

150 Siehe Kapitel 1.5.1.1.

151 Iken, Karl Jakob Ludwig: „Einige Nachrichten über den Maler Johann Heinrich Menken und dessen Sohn in Bremen“, in: Erste Beilage zum Kunst- und Gewerbeblatt des polytechnischen Vereins im Königreich Baiern, Jahrgang 1820, unpaginiert, S. 1 und 2.

152 Vgl. AKL Online, Dok-ID: _10155300 (08. März 2015).

153 Vgl. AKL Online, Dok-ID: _00206872 (08. März 2015).

154 Vgl. Johann Heinrich Menken an die Philosophische Fakultät der Universität Jena, 7. November 1817, in: Vogt, Werner: Die Maler Johann Heinrich und Gottfried Menken. Ein Beitrag zur bremischen Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts, in: Bremisches Jahrbuch, Band 53, Bremen 1975, S. 168.

seiner Rückkehr nach Bremen hielt Menken sich abwechselnd als Künstler, Kapitän und Polizeikommissar der Vorstadt, Restaurator, Kopist und Kunsthändler finanziell über Wasser, bis er 1817 durch die Vermittlung des eben zitierten Iken und Goethe die Ehrendoktorwürde der Universität Jena und ein Jahr später den Titel eines Professors der schönen Künste durch den Bremer Senat verliehen bekam.¹⁵⁵ Es ist allerdings nicht klar, ob ihn diese öffentliche Anerkennung auch in seinem Metier voranbrachte. Gesichert ist hingegen, dass Johann Heinrich Menken – beeinflusst durch Klengel – den niederländischen Stil des 17. Jahrhunderts nachahmte und somit die von Waldmann eingangs angesprochene „Anschlusskunst“ betrieb.¹⁵⁶ Deswegen, aber vor allem wegen des spezifischen Geschmacks von Goethe, der ja bekanntlich spätestens seit seiner eigenen Italienreise dem italienischen Einfluss in der zeitgenössischen Kunst klar den Vorzug gab, wurde Menken von Goethe und dessen Freund Heinrich Meyer (1760–1832)¹⁵⁷ im Zuge seiner Einsendungen für die Weimarer Kunstaussstellung von 1804 und die Preisaufgaben von 1805 kritisiert.¹⁵⁸ An den in Bremen geborenen und dort zwischen 1801 und 1808 praktizierenden Arzt Dr. Nicolaus Meyer (1775–1855)¹⁵⁹, der Menken darin bestärkt und tatkräftig unterstützt hatte, bei den Weimarer Preisaufgaben teilzunehmen¹⁶⁰, hatte Goethe am 15. November 1804 folgende Beurteilung formuliert:

„Die zweyte Sendung der Menkischen Gemähldte und Zeichnungen ist gleichfalls wohlbehalten angekommen, so wie auch die kleinen Radirungen. Durchaus bemerkt man ein schönes Talent, das sich aber meist nur allzusehr dem Impuls und dem Zufall überläßt. Es fehlt diesen Arbeiten nicht an Geschmack und Eleganz, aber auch bey diesen Gegenständen ließe sich eine strengere Wahl und ein ernsteres Bestreben nach dem Bedeutenden erwarten, sowie man auch in diesem Genre eine fleißige Ausführung nicht entbehren mag. Freylich fehlt es diesem geschickten Mann an einer besseren Umgebung. Lebte er in Italien, so würde die Natur an sein schönes Naturell ganz andere Forderungen machen.“¹⁶¹

Menken muss von diesem durchaus harten Urteil Goethes mittels Nicolaus Meyer erfahren haben, denn er nahm diese Kritik an der von ihm vertretenen künstlerischen Stilrichtung nicht widerstandslos hin, sondern verteidigte sich sogar vehement und erstaunlich selbstbewusst gegen die einseitige Sichtweise Goethes, indem er diesem am 15. Dezember 1805 persönlich

155 Vgl. Focke, Joh.: Menken, Johann Heinrich, in: BB, S. 321 und Vogt 1975, S. 143–215.

156 Vgl. Waldmann 1941, S. 245.

157 Vgl. Allgemeine Deutsche Biographie Online, <http://www.deutsche-biographie.de/sfz62681.html> (08. März 2015)

158 Vgl. Scheidig 1958, S. 410, 411, 434, 468, 473 und 504.

159 Siehe S. 46 dieser Arbeit und Abb. 14 sowie Kapitel 1.4.1.

160 Vgl. ebd., S. 410 und Kasten, Hans: Goethes Bremer Freund Dr. Nicolaus Meyer. Briefwechsel mit Goethe und dem Weimarer Kreise, Bremen 1926, S. 144 und 150.

161 Goethe an N. Meyer, 15. November 1804, in: Kasten 1926, S. 155.

schrrieb:

„Unter der begüterten Menschenklasse unseres Vaterlandes ist das Reisen jetzt überall mode [sic!], und besonders eine Reise nach Italien. Weil nun die mehrsten Menschen dieser Art, welche die Kunst in Schutz zu nehmen haben, durch eine solche Reise einen Rang für Andere erhalten zu haben meinen, wenn sie auch noch so sehr im Galopp gemacht ist, so dulden sie nicht leicht ein anderes Kunstwerk, als welches vermöge seines Inhalts ihrer einseitigen Liebhaberei entspricht; nicht anders, als wenn der deutsche Boden keiner Aufmerksamkeit wert und einen gemeineren Künstler zum Urheber hätte. Wer so viel Kunstkenntnis besitzt, wer mit dem unparteiischen Auge und mit dem Fleiße wie Sie die ganze Kunstwelt durchgesehen und durchgedacht hat, dessen Wink und Wort könnte mit Recht entscheiden, ob der Liebhaberhaufen so weiter forttaumeln oder innehalten sollte. Wäre es gut, wenn vor anderthalb hundert Jahren ein ähnlicher Geschmack und gleiches Streben von den Kunstliebhabern in Gang gebracht und von den Künstlern befolget, stattgefunden hätte? Wenn wir die ganze niederländische Schule [der Landschaftsmaler] mit einem Strich vernichten könnten? Unsere Sammlungen würden dann arm und unser Sinn sehr mager abgespeist sein. Ungebunden und freier zeigte sich der Genius den niederländischen [Landschafts] Malern, ich möchte sagen, gewandlos – Der Strom des Talentes ist in keinem Fache so gedrängt und voll, keines der übrigen Kunstfächer ist so ganz das, was es sein soll, als die niederländische oder deutsche Landschaftsmalerei: aber der Kunstgeist hat nicht so hochtrabende Ideen als unsere neumodig Reisenden. Ihm! [...] Daher kommt es denn z.T., daß der Künstler, dessen Lage es nicht mit sich brachte, Italien zu sehen, und dessen Individualität auch nicht dafür gemacht war, eine erbärmliche Rolle spielen muß. Wenn ein kommendes Jahrhundert ihn gleichwohl in Schutz nehmen wird, so wird er, Schande für seine Mitwelt, von ihr ausgepiffen. [...] Nehmen Sie den Wunsch nicht als unerlaubten Stolz, daß ich durch ein paar Landschaften, woran ich arbeite, E. E. gerne überzeugen möchte, daß es außer dem italienischen Himmel noch Schönheiten unter dem deutschen gebe, die auch einen so hohen und höchst gebildeten Sinn als den Ihrigen Beifall und Teilnahme abzwängen müssen. Das Ziel ist groß, es wird doch kein Fehler sein, es erreichen zu wollen.“¹⁶²

Die eben zitierte Verteidigung der niederländischen Malerei (des 17. Jahrhunderts) beziehungsweise der durch diese beeinflusste Malerei zeitgenössischer deutscher Künstler kann natürlich nicht nur als Plädoyer, sondern auch als ein Beispiel für den in Bremen vorherrschenden Kunstgeschmack gelten¹⁶³, mit dem Johann Heinrich Menken in seiner Heimatstadt aufgewachsen war und in dem er in Dresden bei Klengel ausgebildet wurde, den er in Bremen aber auch zu bedienen trachtete und wusste. Insofern verfolgte Menken mit seiner Aufforderung an Goethe nicht ausschließlich persönlich motivierte oder gar hehre künstlerische Ziele, sondern sehr wohl eine Anerkennung des in Bremen bestehenden lokalen Kunstgeschmackes und damit verbunden eigene ökonomische Interessen. Walther Scheidig kommt in seiner kommentierten Briefausgabe zu den Weimarer Preisaufgaben von 1958 zu dem Schluss, dass der eben zitierte Brief von Menken an Goethe eines der wichtigsten

162 J. H. Menken an Goethe: Bremen, den 15. Dezember 1805, in: Scheidig 1958, S. 470, 471 und 473.

163 Siehe Kapitel 1.4.2.

Dokumente zur zeitgenössischen Beurteilung der Preisaufgaben ist. Zum einen deshalb, weil Menken „in klugen Sätzen Goethe ins Bewußtsein zu rufen [versuchte], wie fahrlässig es sei, unter eigenem Namen Heinrich Meyers Kritiken drucken zu lassen, die so gar nicht mit dem Schaffen des Dichters vereinbar waren“¹⁶⁴. Zum anderen habe Menken damit möglicherweise sogar den Anstoß dazu gegeben oder zumindest Goethe in seinem parallelen Entschluss bestärkt, auch anderen künstlerischen Positionen Anerkennung zukommen zu lassen:

„Ehe aber Goethe Menkens Brief erhielt, hatte er am 6. Dezember Caspar David Friedrich die hundertachtzig Taler als Auszeichnung für die beiden norddeutschen Landschaften angewiesen, die eigentlich außer Konkurrenz gestanden hatten. Ob der Entschluß, mit den Preisaufgaben ein Ende zu machen, zugleich mit dem in der Auszeichnung Friedrichs liegenden Zugeständnis, daß eine vollendete Leistung in der bildenden Kunst auch außerhalb des Programmes der Weimaerer [sic!] Kunstfreunde möglich sei, damals schon gefaßt war, oder ob Menkens Brief dann den Ausschlag gegeben hat, läßt sich kaum noch sagen.“¹⁶⁵

Was Scheidig jedoch bei letzterer Annahme nicht genügend berücksichtigte, ist, dass mit Caspar David Friedrich ein Vertreter der Romantik, nicht jedoch ein Vertreter der zeitgenössischen, niederländisch beeinflussten Landschaftsmalerei ausgezeichnet wurde und Goethe außerdem in einem auf Menkens Brief Bezug nehmenden späteren Schreiben vom 25. Dezember 1805 an Nicolaus Meyer in Bremen sein Urteil über Menken noch einmal bekräftigte:

„[...] Herr Menken hat mir vor Kurzem einen zwar ganz brav gedachten, aber nicht durchaus höflichen Brief geschrieben. Er hat ein schönes Talent, aber doch nur ein einseitiges, und kann freilich nicht begreifen, daß es noch einen höhern [sic!] Kreis gibt als den, in dem er sich recht lebenswürdig beweist [...].“¹⁶⁶

Dass Menken sich „recht lebenswürdig in seinem Kreis bewies“, schien Goethe etwa zwölf Jahre später, 1817, dann aber doch noch stärker zu schätzen, indem er ihm – erbeten durch Karl Jakob Ludwig Iken – eine Ehrendoktorwürde an der Universität Jena verschaffte.¹⁶⁷ Insofern hatte Menken mit seiner oben zitierten schriftlichen These, ein späteres Jahrhundert werde Künstler wie ihn zu würdigen wissen, zumindest tendenziell eine realistische Vorahnung gehabt. Dennoch muss man – gerade aus heutiger Sicht – zusammen mit Werner Kloos, dem ehemaligen Leiter der Hamburger Kunsthalle und des Focke-Museums in Bremen, feststellen, dass Johann Heinrich Menken und sein Sohn Gottfried Menken

164 Scheidig 1958, S. 469.

165 Ebd., S. 473.

166 Goethe an N. Meyer: 25. Dezember 1805, nach Ebd., S. 473.

167 Vgl. Vogt 1975, S. 162–172.

„profiliert genug [waren], um sich von der sonstigen Durchschnittlichkeit der städtischen Kunstproduktion ihrer Zeit – Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts – abzuheben, [aber] nicht berühmt genug [waren], um in der Kunstgeschichte einen bedeutsamen Platz einzunehmen, doch dazu berufen [waren], Bremens Stadtgesicht, Landschaft, Menschen und Ereignisse zu illustrieren.“¹⁶⁸ In diesem Zusammenhang entbehrt es nicht einer zusätzlichen Tragik oder Ironie des Schicksal, dass das Haus und damit ein Großteil des Werkes und der Privatsammlung Johann Heinrich Menkens 1827 einem Brand zum Opfer fiel.¹⁶⁹ Doch auch hier erwiesen sich Bremer Privatleute als hilfsbereit. Neun Bremer Bürger, darunter sogar der Bürgermeister Nonnen sowie zwei Prediger und zwei Senatoren, setzten am 24. September 1827 folgenden Aufruf zur Unterstützung in die *Bremer Wöchentlichen Nachrichten*:

„Die Feuersbrunst, welche am 19ten dieses so unerwartet in einem Hause der Osterthors-Vorstadt ausbrach, hat mehreren Familien und ihre zahlreichen Hausgenossen um alles Ihrige, oder doch einen ansehnlichen Theil desselben gebracht. Einer unsrer Mitbürger, geschätzt wegen seines anerkannten Künstler-Talents, hat dadurch in seinen Studien die Frucht vierzigjähriger Arbeit verloren, und an verbrannten und beschädigten Gemälden bedeutender Meister einen Schaden erlitten, welchen er auf mehrere tausend Thaler berechnen kann [...]. Unterzeichnete hoffen, daß diese einfache Erzählung des verursachten Schadens Alle, welche Künstler-Talent schätzen, den Fleiß und eine pflichtmäßige Erwerbsthätigkeit ehren, gerechte und niedergedrückte Erwartung für die Zukunft gern wieder empor heben, und den Wert arbeitsamer Gehülfen und eines treuen Gesindes anzuerkennen wissen, ihre Hülfe den Leidenden nicht versagen werden, und sind zur Annahme der einzusendenden Beiträge bereit. Bürgermeister Nonnen, Catharinenstraße N. 3, Th. Achelis, Osterstraße No. 1, H. Averdiek, Contrescarpe No. 4, Prediger Bekenn, Prüven No. 2, Senator Droste, Sandstraße No. 5, Prediger Kind, Remberti Kirchhof No. 4, Senator Noltenius, Buchtstraße No. 26, Doctor d' Oleire, Hutfilterstraße No. 42, J. E. Polzin, Gröplingerstraße No. 20.“¹⁷⁰

Johann Heinrich Menkens Sohn Gottfried, der ebenfalls von diesem Unglück betroffen gewesen sein muss, betätigte sich im Übrigen ebenfalls als Landschafts- und Tiermaler des Bremer Umlandes, starb jedoch bereits 1838 im Alter von 39 Jahren noch vor seinem Vater.¹⁷¹ Werke beider Künstler finden sich noch heute in den Sammlungen der Kunsthalle Bremen¹⁷² (Abb. 15 und 16) und des Focke-Museums in Bremen¹⁷³.

168 Kloos, Werner: Vorwort, in: Johann Heinrich Menken und Gottfried Menken. Zwei Bremer Maler des frühen 19. Jahrhunderts. Ausstellung vom 30. Juli bis 3. Oktober 1971 im Focke-Museum Bremen (Hefte des Focke-Museums Nr. 29, hrsg. v. Werner Kloos), Bremen 1971 (Kat. Ausst. Bremen 1971), ohne Seitenangaben (o. S.).

169 Vgl. Erling, Katharina: Johann Heinrich Menken, Biographie, in: Online-Katalog der KH Bremen, <http://www.kunsthalle-bremen.de/sammlung/online-katalog/> und http://www.artefact.kunsthalle-bremen.de/data/dokumente/7/00028471_m.pdf (08. März. 2015).

170 Bremer Wöchentliche Nachrichten, Montag, 24.9.1827, letztes Blatt.

171 Vgl. Vogt 1975, S. 143–215.

172 Vgl. Kreul 1994, Inv. Nr. 71–1925/13, 87–1829, 205–1911/8, 68–1925/12, 117–1927/6 und 1295–1989/1.

173 In der Sammlung des Focke-Museums in Bremen befinden sich etliche Werke von Johann Heinrich und

Johann Heinrich Menken wurde im Übrigen nicht nur von Wilckens und dem hier zitierten Dr. Iken und später von Goethe unterstützt, sondern auch von dem bereits erwähnten Bremer Arzt Dr. Nicolaus Meyer. Dieser (Abb. 14) hatte während seines Studiums in Jena Bekanntschaft mit Goethe gemacht. Seitdem verband beide ein freundschaftliches Verhältnis, das sich heute noch in ihrer gemeinsamen Briefkorrespondenz nachvollziehen lässt.¹⁷⁴ 1801 ließ Meyer sich als Arzt in Bremen nieder. Neben seinem Hauptberuf versuchte er sich als Dichter und Publizist und stellte außerdem eine Kunstsammlung zusammen.¹⁷⁵ 1808 zog er von Bremen nach Weimar, 1809 nach Minden und wurde dort „Regierungs- und Medicinalrath“.¹⁷⁶ Während seiner Zeit in Bremen bemühte er sich vor allem um die lokalen Künstler Johann Heinrich Menken und Ludwig Rullmann. Ersteren hatte Meyer – wie bereits angesprochen – seit September 1804 dazu ermutigt, sich für Goethes Weimarer Preisaufgaben zu bewerben.¹⁷⁷ Im März 1805 schrieb Meyer unter anderem wegen der noch in Weimar verbliebenen Einsendungen Menkens an Goethe:

„Herr Menken hat mir aufgetragen, Ihnen wegen seiner Gemähldes zu schreiben. Sollten sich dort einige Liebhaber finden, so wünscht er sie zu verkaufen, und ich glaube, daß der Preis 5–6 Louis d'or für die besten Sachen schon einige Liebhaber machen wird, die Bestimmung des Preises der übrigen Sachen überlässt er ganz Ihrem Gutdünken, da es ihm vorzüglich nur darum zu thun ist, sich mehr bekannt zu machen.“¹⁷⁸

Bei Rullmann gestaltete sich Meyers Hilfe derart, dass er erstens dessen Werke selbst erstand: Noch heute sind drei Werke Rullmanns (Abb. 17, 18 und 19) aus Meyers ursprünglichem Besitz in der Sammlung der Kunsthalle Bremen zu finden.¹⁷⁹ Zweitens bat er Rullmann um Illustrationen zu seinem eigenen „polemischen Drama Kalloterpe“.¹⁸⁰

Ludwig Rullmann (Abb. 17 und 20), geboren 1765 als Sohn eines Schuhmachers, studierte kurz vor beziehungsweise parallel zu Johann Heinrich Menken von 1788 bis 1794 an der Dresdener Akademie unter anderem bei Klengel und verbrachte die anschließenden Jahre bis zu seinem endgültigen Weggang nach Paris 1805 in Bremen. Er trat vor allem als Zeichner und später als Lithograph von Porträts, Genrebildern und mythologischen beziehungsweise

Gottfried Menken. Diese einzeln aufzuführen, würde zu weit führen.

174 Vgl. Kasten 1926.

175 Siehe Kapitel 1.4.1.

176 Vgl. H. Seedorf: Meyer, Nicolaus, in: BB, S. 335–338.

177 Vgl. Scheidig 1958, S. 410 und Kasten 1926, S. 144 und 150.

178 Nicolaus Meyer an Goethe: Bremen, den 26. März 1805, in: Kasten 1926, S. 158.

179 Vgl. Röver-Kann, Anne: Ludwig Rullmann. Idylle – Revolution – Restauration, in: Kat. Ausst. Bremen 2000, S. 187 und 188.

180 Vgl. ebd., S. 188.

der Zeit der Antike entlehnten Themen hervor (Abb. 21).¹⁸¹ Anne Röver-Kann gelangt in ihrem Aufsatz über Rullmann aus dem Jahre 2000 zu der Einschätzung, dass dieser vor allem mit seinen späteren Lithographien von Genreszenen um 1820 (Abb. 22) durchaus Bedeutendes geleistet hat.¹⁸² Die Tatsache, dass Rullmann jedoch nach knapp zehn Jahren Aufenthalt in Bremen um 1805/1806 endgültig nach Paris ging¹⁸³, könnte ein weiterer Beleg für die für Künstler ungünstigen Gegebenheiten in Bremen sein. In einem Briefwechsel mit Goethe, den Rullmann im Zuge seiner Einsendung einer Zeichnung für die Weimarer Preisaufgaben¹⁸⁴ im September 1801 führte¹⁸⁵, schilderte er diese dezidiert und ungeschönt und kündigte sogar seinen Weggang eigens an:

„Ich lebe an einem Orte, wo alle Dinge nur nach ihrem merkantilischen Werte, alle Arbeiten nur nach ihrer physischen Anstrengung gemessen werden; die wenigen Menschen, welche hiervon eine Ausnahme machen, haben zu wenig Einfluss oder zu viel Phlegma, auf jenen für die Kunst so unvortheilhaften Nationalgeist zu wirken und deswegen berechnet werden zu können; wo nur ein durchfliegender gefälliger Künstler sein Glück macht, bei längerem Aufenthalte auch der weit geschicktere zum Handarbeiter wird, wo man von allen edleren Hilfsmitteln entblößt ist, nie sich geistig vorwärts – aber durch anhaltende, kleinliche Bemühungen, die den Widerwillen und die Ermüdung nähren, nie gestärkt durch eine warme und frohe Unterhaltung über dieses Fach – sich immer rückwärts arbeitet. An diesem Orte lebend, an dieser geistigen Auszehrung leidend, höre ich Ihren Zuruf, so wohlthätig, so teilnehmend, dass ich mich zu antworten entschloss, ohne nur einen Gedanken über den Erfolg in meiner Seele aufkommen zu lassen.

Ein andermal werde ich mich bemühen, würdiger vor Ihnen zu erscheinen, denn ich werde diesen Ort, meine Vaterstadt, verlassen, um, ich weiss selbst noch nicht wohin, aber doch wenigstens an einen Ort zu ziehen, wo ich nicht so ganz von allem dem, was dem Geiste des Künstlers zur Nahrung gereicht, abgeschnitten, möchte ich sagen, verschmachten muss.“¹⁸⁶

Die – wie oben zitiert – „wenigen Menschen, die [für Rullmann] hiervon eine Ausnahme mach[t]en“, waren neben Nicolaus Meyer der Aeltermann Nic. Kulenkamp und die Senatoren Dr. Arnold Gerhard Deneken¹⁸⁷ und Dr. Arnold Iken. Auch sie sollen Rullmann gefördert haben.¹⁸⁸ Es fällt auf, dass diese Privatförderer mit Ausnahme von Arnold Iken und Meyer bereits vor 1788 der Gesellschaft „Museum“ beigetreten waren.¹⁸⁹ Das ist insofern bedeutsam,

181 Vgl. Hurm, Dr. W.: Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde und Bildhauerwerke des Kunstvereins zu Bremen, Bremen 1892, S. 90 und Röver-Kann 2000 a, S. 180–199.

182 Vgl. Röver-Kann 2000 a, S. 193.

183 Vgl. ebd., S. 189.

184 Offenbar ist nur die Bewerbung, jedoch keine Zeichnung für die Weimarer Preisaufgabe von 1801 erhalten, Vgl. ebd., S. 188 und Anm. 17, S. 194.

185 Vgl. Scheidig 1958, S. 193–200 und S. 224.

186 Ludwig Rullmann an Goethe: Bremen, 10. September 1801, in: Scheidig 1958, S. 195.

187 Siehe S. 28 und Abb. 2 und Anhang VI.

188 Vgl. Röver-Kann 2000 a, S. 183.

189 Vgl. Engelbracht / Hauser 2009, S. 402–408. Arnold Iken trat dem „Museum“ erst 1793 bei, alle Anderen mit Ausnahme von Nicolaus Meyer vor 1788, vgl. Verfassung und Gesetze der Physikalischen Gesellschaft,

als dort im selben Jahr eine Unterabteilung mit der Bezeichnung „Gesellschaft zur Beförderung nützlicher Endzwecke“ gegründet wurde, die es sich unter anderem zum Ziel gesetzt hatte, lokale Künstler zu fördern, und zwar – ähnlich wie Goethe um 1800 – ebenfalls durch Preisaufgaben.¹⁹⁰ Insofern wirkten sich private und korporative Künstlerförderung in Bremen möglicherweise positiv aufeinander aus. Alwin Lonke beschrieb letztere 1933 in seiner Geschichte des „Museums“ ausführlich:

„Unter dem 29. März 1790 erließ die Unterabteilung folgende Preisaufgabe, dieses Mal zum Besten rein ideeller Belänge! Eine Prämie von 50 Reichstalern, in Pistolen zu 5 Reichstalern, wird demjenigen Künstler unter unsern Mitbürgern oder unter den Söhnen hiesiger Eltern, die auf Reisen begriffen sind, zugesichert, der innerhalb von 8 Monaten oder spätestens vor Ausgang des gegenwärtigen Jahres den besten von seiner eigenen Hand ausgearbeiteten Kupferstich an die Direktion der Gesellschaft einliefern wird [...]. Ob Bewerbungen eingegangen und wer den Preis erworben, wissen wir nicht. Für uns bleibt die Hauptsache, daß solche Anregungen auf wirtschaftlichem, kulturellem und künstlerischem Gebiete damals von der Gesellschaft Museum ausgegangen sind.“¹⁹¹

Von Zeitgenossen sind im Übrigen nur wenige kleinere publizistische Beiträge oder schriftliche Aussagen über einzelne Bremer Künstler zwischen 1770 und 1823 überliefert. Meist behandeln sie Johann Heinrich Menken oder Friedrich Adolph Dreyer.¹⁹² Die ersten umfangreicheren und mehrere Künstler umfassenden Schriftstücke stammen von Karl Theodor Oelrichs (1835)¹⁹³, einem Neffen des hier zu behandelnden Senators und Sammlers Georg Oelrichs¹⁹⁴, von Johann Focke (1890)¹⁹⁵, Gründer des später nach ihm benannten Historischen Museums und von Wilhelm Hurm (1892)¹⁹⁶, dem Verfasser des ersten Sammlungskatalogs des 1823 offiziell gegründeten Kunstvereins in Bremen.

Bremen 1786, darin ein handschriftliches Mitgliederverzeichnis (1786–1798), S. 53, 54 und 70 (StUB Bremen, Brem. b. 1152, Nr. 2).

190 Vgl. Lonke 1933, S. 88 und 89.

191 Ebd., S. 89.

192 Vgl. Häfeli, J. K.: Biografische und artistische Notiz von Johann Heinrich Menken, Landschaftsmaler zu Bremen, in: Der neue deutsche Merkur, Weimar 1802, 1. Band, 2. Stück, S. 134–139; Kasten 1926, S. 119, 120, 121, 144, 150, 155, 158, 166, 171, 173 ff., 184 ff., 195, 233, 238, 248, 265; Schulz 1971, S. 110, 112, 119, 127, 128–137, 141, 142, 150, 153, Iken 1820 I, unpaginiert, S. 1–4 und Thumsener, J. G.: Die bremischen Maler Johann Heinrich und dessen Sohn Gottfried Menken, in: Bremisches Conversationsblatt, Bremen 1839, Nr. 1, S. 22–24, Nr. 5, S. 22, Nr. 7, S. 39–40, Nr. 8, S. 47–48, Nr. 9, S. 59–60. Weitere Literaturhinweise finden sich bei Iken 1820 I, unpaginiert, S. 1.

193 Vgl. Oelrichs, Karl Theodor.: Kunstverein. Erster Bericht, in: Bremische Blätter, hrsg. von Karl Theodor Oelrichs und H. D. Watermeyer, Heft 1, Bremen 1835, S. 28–40.

194 Siehe Kapitel 1.5.2.

195 Vgl. Focke, Johann: Bremische Werkmeister aus älterer Zeit, hrsg. von der Historischen Gesellschaft des Künstlervereins, Bremen 1890.

196 Vgl. Hurm 1892.

1.3.2. Künstler als Kunsthändler

Aus dem Vorhergehenden wurde bereits deutlich, dass einige zwischen 1770 und 1823 in Bremen ansässige Künstler aufgrund ihrer schwierigen sozialen Lage zusätzlich zu ihrem eigentlichen künstlerischen Schaffen andere handwerkliche oder gewerbliche Berufe ausübten. Auch Helga Clauss beschreibt in ihren Ausführungen zur Malerei in Bremen vom Vormärz bis zur Gründerzeit, dass Künstler in Bremen noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts häufig mit existentiellen Sorgen zu kämpfen hatten, weshalb viele von ihnen Nebentätigkeiten als Kunsthändler, Restauratoren, Kopisten, Drucker, Verleger sowie Mal- und Zeichenlehrer annehmen mussten.¹⁹⁷ Dies hing neben der eingeschränkten Auftragslage damit zusammen, dass der Berufszweig des Künstlers beziehungsweise der des akademisch geschulten Malers in Bremen bis ins 19. Jahrhundert im Gegensatz zu dem des handwerklich ausgebildeten Malers nicht als Gewerbe galt¹⁹⁸. Die in dieser Zeit in Bremen freigewerblich tätigen Maler bezeichnet Clauss deshalb als zum vierten Stand und damit zur Unterschicht gehörend.¹⁹⁹ Viele der von 1770 bis 1823 und gegebenenfalls darüber hinaus in Bremen arbeitenden Künstler versprachen sich daher im Kunsthandel eine zusätzliche Einnahmequelle, was vor allem aus dem Grund relativ leicht zu bewerkstelligen war, als dieser Handelszweig noch nicht ausreichend institutionalisiert oder professionalisiert war. Hier spielt einerseits erneut das Fehlen einer Kunstakademie eine Rolle, denn die Akademien in München, Berlin und Dresden hatten beispielsweise bereits seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert regelmäßig Verkaufsausstellungen beziehungsweise -salons veranstaltet.²⁰⁰ Doch viel bedeutender war der Faktor, dass der Kunsthandel in Bremen bis zum Jahre 1843 vom Senat noch nicht als Gewerbe anerkannt worden war und auch von da an zunächst nur jeweils ein sogenannter Kunstmakler in diesem Amt vereidigt worden war: 1843 Friedrich Adolph Dreyer (1780–1850)²⁰¹ und nach dessen Tod 1850 sein Sohn Johann Daniel

197 Vgl. Clauss 1989, S. 190 u. 199.

198 Vgl. Focke 1890, S. XVII.

199 Vgl. Clauss 1989, S. 196–198.

200 Vgl. Lenman, Robin: Der deutsche Kunstmarkt 1840–1923. Integration, Veränderung, Wachstum, in: Sammler, Stifter und Museen: Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert, hrsg. von Ekkehard Mai und Peter Paret, Köln 1993, S. 135.

201 Vgl. Vogt 1975, S. 174.

Dreyer (1809–1889)²⁰² (Abb. 23).²⁰³ Alle anderen Kunsthändler waren bis dahin also quasi gewerbefrei tätig gewesen. Doch wer waren diese anderen Kunsthändler?

Neben dem hier noch eingehend zu behandelnden Friedrich Adolph Dreyer²⁰⁴ müssen Erdwin Tietjen (1748-1812)²⁰⁵, Johann Christoph Berkenkamp (1739–1824) sowie Johann Heinrich und sein Sohn Gottfried Menken genannt werden. Mit Ausnahme von Erdwin Tietjen, der offenbar hauptberuflich Kunsthändler gewesen war²⁰⁶, waren diese Künstler, Kunsthändler und Sammler in Personalunion gewesen²⁰⁷. In diesem Zusammenhang gibt Hans Peter Thurn allerdings zu bedenken, dass diejenigen Künstler, die aus finanziellen Gründen auch Kunsthandel mit anderen Werken betrieben, sowohl in einen Rollen- als auch in einen Präferenzkonflikt kommen konnten, der zur Folge haben konnte, dass der Künstler als Händler in einer Halb-Professionalität verharrte.²⁰⁸ Für die Künstler war dieser Konflikt freilich zweitrangig, da es um ihre Existenz ging. Auch die bereits oben erwähnten Landschafts- und Tiermaler Johann Heinrich und Gottfried Menken waren nicht nur als Künstler, sondern auch als Kunsthändler, Restauratoren und Kopisten aktiv gewesen. Allerdings wurde gerade ihre parallele Tätigkeit als Kunsthändler und Kopisten sehr kritisch gesehen. 1892 schrieb Wilhelm Hurm, der Verfasser des ersten Sammlungskatalogs des Kunstvereins in Bremen, in der darin enthaltenen Biographie zu Vater und Sohn Menken: „[Johann Heinrich Menken] ging nun [1810] zum Kunsthandel über, der Erfolg versprach, da

202 Siehe Kapitel 2.2.2.

Die Lebensdaten von Johann Daniel Dreyer sind nur durch eine Karteikarte aus der Kartei der Porträts im Focke-Museum bekannt, die eine Daguerreotypie beschreibt, auf der die Familie Dreyer dargestellt ist, vgl. Kartei der Porträts im Focke Museum Bremen, Kat. 34.146 bzw. Neg. Nr. S 702/7.

203 So ist dieses Gewerbe auch in den Branchenteilen der Bremer Adressbücher in den Jahren 1815, 1820, 1825, 1830, 1835 und 1840 noch nicht verzeichnet. Erst 1843 wird F. A. Dreyer dort unter Punkt 5. Kunstmäkler als solcher aufgeführt, vgl. BA 1843, S. 328, BA 1845, S. 331, BA 1850, S. 497. Bereits 1831 hatte F. A. Dreyer einen Antrag an den Senat auf Vereidigung als Kunstmäkler gestellt (siehe Anhang XXXII.), ihm wurde aber erst 1843 stattgegeben, vgl. „Vorschriften für den zum Kunstmäkler ernannten Friedrich Adolph Dreyer“, 15. November 1843 (StA Bremen, Kunstmäkler 1831–1873: 2-Ss.1.A.23.).

Sein Sohn J. D. Dreyer stellte nach dem Tod seines Vaters 1850 ein Gesuch an den Senat um die Nachfolge in diesem Amt, vgl. J. D. Dreyer: „Hoher Senat!“, 4. Juni 1850, transkribiert von der Verfasserin (StA Bremen, Kunstmäkler 1831–1873: 2-Ss.1.A.23.). Er wurde daraufhin im Bremer Adressbuch ab 1853 als Kunstmäkler und damit als Nachfolger seines Vaters verzeichnet, vgl. BA 1853, S. 509.

204 Siehe Kapitel 1.5.3.

205 Vgl. Zivilstandregister Bremen, Sterbefälle 1812, S. 544 (StA Bremen, 4,60/3). Diese Informationen mitsamt Quellennachweis wurden dankenswerterweise von Thomas Begerow bereitgestellt.

206 Vgl. Kat. Slg. Bremen 1813 (Slg. Tietjen), Titelblatt (A KH Bremen, Kat. Br. 1813–1902).

207 Vgl. Becker, Regina: Künstler und Werke, in: Kat. Ausst. Bremen 2000, S. 142 und Vogt 1975, S. 143–215. Berkenkamp verfügte über eine Sammlung von hauptsächlich eigenen angefertigten Kopien und nur einzelnen Werken anderer Künstler. Zur Sammlung zählten Kupferstiche, Zeichnungen und Gemälde, vgl. Kat. Aukt. Bremen März 1826 (Slg. Berkenkamp) (A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834) beziehungsweise siehe Anhang IV.

208 Vgl. Thurn, Hans Peter: Der Kunsthändler. Wandlungen eines Berufs, München 1994, S. 80.

in der allgemeinen Nothlage viele Leute gezwungen waren, sich ihrer Schätze für billiges Geld zu entäussern. Er reinigte und restaurierte die erstandenen Bilder und hatte das Glück, sie von Zeit zu Zeit an durchreisende fremde Händler mit einigem Gewinn abzusetzen. [...] Aber er wurde immer vertrauter mit all den Kniffen und Schleichwegen des Kunsthandels in seiner fragwürdigsten Form. [...] Nach Erwerbung von Kunstwerken aus dem Nachlass von Erdwin Tietjen und nach dem Ankauf der Miltenbergschen Sammlung gründete er ein festes Geschäft, dem er allmählich seine einzige Sorge zuwandte [...]. Mit ihrer enormen Geschicklichkeit, berühmte Meister zu kopieren, [...] haben Vater und Sohn sich oft schwer an dem Kunstbesitz und dem ideellen Eigenthum Anderer versündigt. Das wurde schon zu ihren Lebzeiten allmählich erkannt und durchschaut.“²⁰⁹

Beschäftigt man sich genauer mit den Biographien der genannten Künstler, Sammler und Kunsthändler, dann kann man feststellen, dass zwischen ihnen direkte Beziehungen existierten. So sollen die Kunsthändler Erdwin Tietjen und die Gebrüder Berkenkamp die Ausbildung Johann Heinrich Menkens begleitet haben und die Maler Bleidorn und Berkenkamp seine ersten Lehrer gewesen sein²¹⁰, während Johann Heinrich Menken und Friedrich Adolph Dreyer sogar Schwager waren²¹¹: Menkens Ehefrau war die Schwester Dreyers und soll sich nach Schilderung Iken's auch künstlerisch betätigt haben.²¹² Außerdem wurde Johann Heinrich Menken – wie bereits angesprochen – von den Sammlern Nicolaus Meyer und dem hier noch zu behandelnden Peter Wilckens²¹³ gefördert. Wie einem Aufsatz von J. G. Thumsener über Johann Heinrich und Gottfried Menken aus dem *Bremischen Conversationsblatt* aus dem Jahre 1839 zu entnehmen ist, kooperierten Johann Heinrich Menken, Friedrich Adolph Dreyer, Nicolaus Meyer, Goethe und der im unmittelbaren Anschluss noch ausgiebig Erwähnung findende Verleger und Auktionator Heyse außerdem sehr eng bei gemeinsamen Projekten miteinander:

„[I]ns Jahr 1807 und 1809 [...] fallen die durch Herrn Friedrich Adolph Dreyer radirten Zeichnungen zu Dr. Nicolaus Meyer [...] bei J. G. Heyse in Bremen neu veranstalteter Ausgabe des Gedichts „Henning de Han“ [Abb. 24] [...]. Ferner mehr als 50 Zeichnungen mit dem Bleistift zu Aesops Fabeln, im Besitz des Herrn Dreyer, von denen durch Letztern 25 Blatt radirt²¹⁴, bis jetzt aber noch nicht herausgegeben sind. Auch sieben Blätter Zeichnungen fallen in diese Zeit, bestimmt für eine, in Bremen bei Heyse erschienene Übersetzung von Casti's Gedicht: „Die redenden Thiere“ [...]. Letztere sandte Menken an Goethe, dem er in Dresden bekannt geworden war, und der ihm die Aufmerksamkeit bewies, die Ertheilung der philosophischen Doctorwürde von der jenaischen Academie für ihn auszuwirken.“²¹⁵

209 Hurm 1892, S. 173, 174 u. 180.

210 Vgl. ebd., S. 165.

211 Vgl. Focke, Joh.: Dreyer, Friedrich Adolf, in: BB, S. 115 und Vogt 1975, S. 151.

212 Vgl. Iken, Karl Jakob Ludwig: Bremen, den 24. Dezember 1820, in: Schulz 1971, S. 152.

213 Siehe Kapitel 1.5.1.1.

214 Diese (Heft I) schenkte F. A. Dreyer zwischen 1823 und 1828 dem Kunstverein in Bremen, vgl. Goldenes Buch der Schenkungen an den Kunstverein in Bremen, S. 1 (A KH Bremen).

215 Thumsener 1839, Nr. 7 (Fortsetzung), S. 40.

Das private und berufliche Netz der in Bremen agierenden Sammler, Künstler und Kunsthändler war demnach sehr eng geknüpft.

1.3.3. Auktionswesen

Konsultiert man die sieben aus der Zeit zwischen 1770 und 1823 in der Staats- und Universitätsbibliothek und im Archiv der Kunsthalle Bremen und der Hamburger Kunsthalle überlieferten Auktionskataloge (siehe Anhang IV.), dann eröffnet sich eine weitere Perspektive auf den Kunsthandel in der ersten Phase des Sammlungswesens in Bremen. So kam 1772 eine anonyme Sammlung unter der Ägide des Ausmieners Johann Gerhard Schiphorst im großen Krameramtshaus zur Versteigerung.²¹⁶ Schiphorst wird noch im ersten Bremer Adressbuch von 1794 als Ausmiener und Buchbinder in der Catarinenstraße in der Altstadt aufgeführt.²¹⁷ Nur neun Jahre nach dem ersten überlieferten Auktionskatalog von 1772 traten bereits Künstler in Zusammenarbeit mit Juristen auf und bedienen das Auktionswesen: So ist aus dem Jahre 1781 ein Auktionskatalog der Sammlung des verstorbenen Juristen Arnold Duntze (1708–1781)²¹⁸ überliefert, der im Vorwort besagt, dass sich „zu Commissionen [...] die Herren Professor Cassel, der Juwelier Buschmann und der Kunst-Mahler Bleydorn [erbieten]“²¹⁹. Letzterer, Gerhard Bleidorn, wurde im Bremer Adressbuch von 1794 jedoch ausschließlich als Maler gelistet²²⁰ und auch sein Sohn und sein Enkelsohn folgten ihm in diesem Beruf. So existiert im Focke-Museum beispielsweise ein Selbstporträt seines Sohnes Friedrich Christoph Bleydorn (Abb. 25).²²¹ Der Vater, Gerhard Bleydorn, taucht 1791 im Auktionskatalog einer anonymen Sammlung wieder auf, diesmal jedoch zusammen mit Jacob Fehrmann: „Aufträge zum Ankaufen der Gemälde, nehmen der Herr Bleidorn in der Pelzerstrasse, und der Herr Fehrmann in der Mulkenstrasse, an“²²².

216 Vgl. Kat. Aukt. Bremen 1772 (A KH Hamburg, 1961/40).

217 Vgl. BA 1794, S. 69.

218 Auf Seite 3 des Auktionskataloges befindet sich eine handschriftliche Notiz von Dr. Iken, die erläutert, dass es sich um die Sammlung von Dr. Arnold Duntze (sic!) handle, vgl. Kat. Aukt. Bremen 1781, S. 3 (StUB Bremen, Brem. c. 1211, Nr. 2a). Gleicht man die Lebensdaten ab, so erscheint dies plausibel, vgl. Rotermund, Heinrich Wilhelm: Lexikon aller Gelehrten, die seit der Reformation in Bremen gelebt haben, Bd. I, Bremen 1818, S. 106. Siehe Kapitel 1.5.4.

219 Kat. Aukt. Bremen 1781 (Slg. Duntze), S. 4 (StUB Bremen, Brem. c. 1211, Nr. 2a).

220 Vgl. BA 1794, S. 12.

221 Vgl. Lorenz 2000, S. 143.

222 Kat. Aukt. Bremen 1791, S. 2 (StUB Bremen, Brem. c. 1211, Nr. 2b).

Ähnlich verhält es sich bei dem dritten unter den sieben überlieferten Auktionskatalogen aus Bremen: 1788 wurde eine nicht benannte Sammlung von 161 Gemälden durch den Ausmiener und Notarius Johann Pape versteigert und handschriftlich wurde notiert, dass die „Commissionen“ unter anderem vom Maler Joachim Claussen übernommen wurden.²²³ Man kann daraus schließen, dass sich Buchbinder, Juristen, Juweliere und Künstler anfangs – entsprechend ihrer jeweiligen Qualifikationen – gemeinsam auf dem Gebiet des Kunstmarktes betätigten und sich diesen Bereich gewissermaßen aufteilten. Diese Schlussfolgerung bestätigt sich, wenn man einen Blick auf weitere drei Auktions- beziehungsweise Sammlungskataloge dieser Zeit wirft. Bei der Versteigerung einer unbekannten Gemäldesammlung von 1806 waren der Auktionator Georg Heyse sowie ein Professor Christian Nicolaus Roller, Lehrer am Pädagogium²²⁴, beteiligt²²⁵ und beim Verkauf der Sammlung des Senators Georg Oelrichs 1811 war ausschließlich der Jurist Schumacher verantwortlich²²⁶. Der Katalog der Sammlung Erdwin Tietjens (1813) gibt zwar keinerlei Aufschluss auf beteiligte Händler oder Juristen, dafür jedoch auf Käufer, welche handschriftlich notiert wurden: So ist unter ihnen häufig der Name des Kunsthändlers, Sammlers und Künstlers Johann Heinrich Menken zu lesen.²²⁷

Unter den zuletzt aufgeführten sogenannten Auktionatoren fällt vor allem Johann Georg Heyse (1778–1833)²²⁸ auf, da dieser zwischen 1825 und 1832, also bereits in der zweiten Phase des Bremer Sammlungswesens, mit Ausnahme einer Auktion (Kat. Aukt. Bremen März 1826) alle überlieferten Versteigerungen durchgeführt hat (siehe Anhang IV.) Dies ist insofern interessant, als sein Name – wie oben erwähnt – bereits 1806 auftaucht und er damit in der Zeit vor der Ernennung Friedrich Adolph Dreyers zum Kunstmakler (1843)²²⁹ als einer der Protagonisten des Bremer Kunsthandels gelten kann. Nach seinem Tod übernahm sein Sohn Ludwig Wilhelm Heyse (1800–1848)²³⁰ seine Geschäfte. Die beiden werden auf den

223 Vgl. Kat. Aukt. Bremen 1788, Titelblatt und S. 2 (A KH Hamburg, Aukt. 1788). Johann Pape und Joachim Claussen, über die nichts Weiteres in Erfahrung gebracht werden konnte, waren offenbar unmittelbare Nachbarn. Vermutlich ist ihre berufliche Beziehung unter anderem daher zustande gekommen, vgl. BA 1794, S. 19 und 59.

224 Vgl. BA 1794, S. 66.

225 Vgl. Kat. Aukt. Bremen 1806, Titelblatt und S. 2 (StUB Bremen, Brem. c. 1211, Nr. 2c).

226 Vgl. Kat. Aukt. Bremen 1811 (Slg. Oelrichs), Avant-Propos (A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834).

227 Vgl. Kat. Slg. Bremen 1813 (Slg. Tietjen) (A KH Bremen, Kat. Br. 1813–1902).

228 Vgl. Schulte, Monika und Wurthmann, Nicola: Nachlass Johann Smidt (1773–1857). Bürgermeister der Freien Hansestadt Bremen (Kleine Schriften des Staatsarchivs Bremen, Heft 34), Bremen 2004. S. 278.

229 Siehe Kapitel 1.5.3. und 2.2.2.

230 Vgl. Laging, Gaby: Die Buchhandelsfirma Heyse in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts in Bremen, Abschlussarbeit zur Erlangung des 1. Staatsexamens (Lehramt an öffentlichen Schulen), Universität Bremen, Fachbereich 10, Studiengang Deutsch, 1994 (StA Bremen, gedrucktes Manuskript), S. 3 und 23 sowie Online Datenbanken der MAUS, Gesellschaft für Familienforschung e.V., Bremen, http://www.die-maus-bremen.de/nofb/ofb/bremen_dom/index.php?id=zeig&ia=5772 (08. März 2015).

überlieferten Auktionskatalogen jedoch als Auktionatoren und nicht wie später Friedrich Adolph und Johann Daniel Dreyer als Kunstmakler bezeichnet.

Johann Georg Heyse war Buchdrucker, Buchhändler und seit 1815 Verleger der *Bremer Zeitung* gewesen²³¹, die im Vormärz zur bekanntesten und meistgelesenen politischen Zeitung Norddeutschlands werden sollte²³². Er war der Geschäftsinhaber der Druckerei und des Verkaufs- und Auktionshauses Johann Georg Heyse in der Pelzerstraße 9 (siehe markierte Stadtpläne von 1757 und 1861, Anhang, I. und XXXIII., Nr. 5 und 7). Zusammen mit seinem Sohn Ludwig Wilhelm betrieb Johann Georg Heyse noch eine Buchhandlung und eine Leihbibliothek an der Domsheide. Vater und Sohn Heyse gehören nach Aussage von Andreas Schulz zum multifunktionalen vormärzlichen Verlegertypus.²³³ Durch die Ägide von Johann Georg Heyse fanden von 1804 bis 1821 auch zwanzig Versteigerungen von Büchersammlungen statt, wie Gerhard Loh in seinen *Verzeichnissen der Kataloge von Buchauktionen und Privatbibliotheken aus dem deutschsprachigen Raum* nachgewiesen hat.²³⁴

Offenbar hat sich Heyse vorerst auf die Versteigerung von Büchersammlungen spezialisiert und dann spätestens ab den 1820er Jahren seinen Radius auf Kunstsammlungen erweitert. Gaby Laging hat 1994 in ihrer Abschlussarbeit über die Buchhandelsfirma Heyse in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts dargestellt, dass Heyse sich bereits 1815 vor dem Sondergremium des Senats, der sogenannten Wittheit, das Recht erstritten hatte, neben den Ausmieniern Eduard Friedrich Oleire und Martin Curtius auch Kunstgegenstände zu verkaufen. Diese hatten nämlich Heyses diesbezügliche Kompetenz angezweifelt und ein entsprechendes Beschwerdeschreiben an die Wittheit verfasst.²³⁵ Daher ist es umso bemerkenswerter, dass in den Vorworten beziehungsweise den vorneweg erläuterten Verkaufsbedingungen der überlieferten Kunstauktionskataloge oft Verweise wie folgender zu lesen sind: „Zur Besorgung sicherer Aufträge, erboten sich die Herren Joh. Heinrich und Gottfried Menken, F. A. Dreyer und der Buchhändler L. W. Heyse, gez.[eichnet] J. G. Heyse, Auctionator.“²³⁶ Johann Georg und Ludwig Wilhelm Heyse sicherten sich also über zusätzliche Fachleute ab.

231 Vgl. Schulte / Wurthmann 2004, S. 278.

232 Vgl. Schulz 2002 a, S. 302.

233 Vgl. ebd., S. 309, Anm. 173. Andreas Schulz gab allerdings an, Johann Georg und Ludwig Wilhelm seien Brüder gewesen.

234 Vgl. Loh, Gerhard: Bibliographie der Antiquariats-, Auktions- und Kunstkataloge. Verzeichnis der Kataloge von Buchauktionen und Privatbibliotheken aus dem deutschsprachigen Raum, Teil 5: 1796–1809, Leipzig 2008, S. 164, 168, 178, 181, 210, 211, 223, 234 und 259 und Teil 6: 1810–1822, Leipzig 2011, S. 100, S. 148, S. 157, S. 170, S. 176, S. 190, S. 193, S. 201, S. 217, S. 237 und S. 241.

235 Vgl. Laging 1994, S. 35 und 36.

236 Verkaufs-Bedingungen, in: Kat. Aukt. Bremen Juny 1826, o.S. (A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834).

Es ist deswegen anzunehmen, dass Johann Georg und Ludwig Wilhelm Heyse – ähnlich wie Schiphorst und Tietjen – mehr ausführende Auktionatoren als Kunstspezialisten waren und sich somit hauptsächlich auf die Versteigerung nachgelassener Kunstsammlungen, auf das sogenannte Auktionswesen spezialisiert hatten, während Juristen und die anderen in Bremen tätigen und als Künstler ausgebildeten Kunsthändler (Berkenkamp, Bleydorn, Fehrmann, Menken und Dreyer) sie dabei rechtlich und fachlich berieten. Letztere Künstler betrieben ansonsten aber wohl Kunsthandel in seiner eigentlichen Form, sprich sie erwarben, restaurierten und verkauften Kunstwerke, reisten dafür in Kunsthandelszentren und kooperierten mit anderen Kunsthändlern und Künstlern.

Gerade in dieser Vielschichtigkeit des Bremer Kunstmarktes sah Friedrich Adolph Dreyer aber ein großes Gefahrenpotential. In seinem Gesuch um die offizielle Ernennung zum Kunstmakler an den Bremer Senat aus dem Jahre 1831 (siehe Anhang XXXII.) artikulierte er dies deutlich. Er erwähnte seinen Kollegen Heyse sogar namentlich beziehungsweise forderte die Vereidigung als Kunstmakler als Voraussetzung für Professionalität und Integrität:

„5.) Die Anstellung eines öffentlichen Glauben verdienenden, in Eid und Pflicht stehenden Sachverständigen, erscheint [...] wünschenswerth. [...]

8.) Wenn die Anstellung eines Kenners als Mäklers bei anderen einzelnen Waaren, z.B. bei Wein sich aus dem Gesichtspunkte erklärt und rechtfertigt, daß ein solches einzelnes Fach besondere Kenntniße erfordern und daß dem Publico jemand angewiesen werde bei dem es ein sicheres unpartheiisches Urtheil erwarten kann, so darf man annehmen, daß da eine sichere Kunstkenntnis nur das Resultat eines langjährigen theoretisch und practischen Studiums sein kann, die in der That sich nicht so leicht erwirbt, als man sie zu haben wähnt – und da wie gesagt die Gemälde-Verkäufe – auch nur als Waaren-Verkäufe betrachtet für Bremen nicht unerheblich sind, auch die Anstellung eines Kunstmäklers als wünschenswerth erscheinen und sich vollkommen rechtfertigen dürfte.

9.) Auch für gerichtliche Entscheidungen in einer Streitsache über den Wert eines Bildes wurde von Seiten des Gerichts mir schon einmal der ehrenvolle Auftrag mein Gutachten abzugeben – für den Wirkungskreis der [...] -Comission und für die mit der Bestimmung der Abgaben von Erbschaften bestehenden Behörde, kann es nicht bloß wünschenswerth, es muß ihr in der That als ein Bedürfniß erscheinen, daß deren Aussprüche und Entscheidungen nicht auf der Ansicht eines vermeinthlichen Kenners sondern auf das Urtheil eines Individuum beruhe, welches dem Staate dafür Gewähr geleistet hat, daß es rücksichtslos unpartheiisch und sorgfältig verfare, z.B. nehme man die Lage der Erben des H.G. [Heinrich Gröning] wenn diese die bekannte Gemälde-Sammlung privatim taxiren und danach die Erbschaft reguliren wollten, würde die [...] -Comission sich dabei beruhigen können oder würde man in dem Eide des Auctionators Heyse oder der Ausmiener Curtius und Pohlmann [Polemann], eine genügende Gewährleistung finden, daß das Interesse der [...] gesichert sei?“²³⁷

237 Gesuch von Friedrich Adolph Dreyer um Ernennung zum Kunstmäkler, Bremen im Mai 1831, handschriftliches Dokument, transkribiert von der Verfasserin, S. 2–5 (StA Bremen, Kunstmäkler 1831–1873: 2-Ss.1.A.23.).

Dem Gesuch von Friedrich Adolph Dreyer wurde erstaunlicherweise trotz dieser schlüssigen Argumentation erst zwölf Jahre später, 1843, stattgegeben.

Auf die Frage, ob die Kunsthandelsbeziehungen zwischen 1770 und 1823 auf Bremen beschränkt waren, geben die hier überlieferten Quellen nur punktuell Aufschluss. Neben den bereits erwähnten beziehungsweise zitierten Briefwechseln zwischen Iken und Goethe und Meyer und Goethe, in dem die ersten beiden den Bremer Maler Johann Heinrich Menken an Goethe beziehungsweise an das Weimarer Publikum zu vermitteln versuchten, erhellt der bereits zitierte Aufsatz von J. G. Thumsener über Johann Heinrich Menken aus dem Jahre 1839, dass diesem während der französischen Besatzung Bremens „die damalige Verschleuderung werthvoller Gemälde [...] Gelegenheit geboten, dergleichen um ein Geringes zu kaufen, zu reinigen und an durchreisende Kunsthändler mit gutem Vortheil abzusetzen“²³⁸. Offenbar ist eine überregionale Kunsthandelstätigkeit also nicht unwahrscheinlich, stichhaltige Beweise hierfür gibt es jedoch nur wenige. So schildert Iken in einem Brief vom Dezember 1820 an Goethe beispielsweise, dass Vater und Sohn Menken von einer Buchhandlung in Leipzig, dem sogenannten Proklamator Weigl, erstmals gebeten wurden, eigene Skizzen und Handzeichnungen einzusenden, was sie auch taten:

„Es wurden etwa 30 bis 40 Blätter, sowohl größere als auch kleinere, vor ein paar Monaten auf Verlangen der genannten Buchhandlung von hier nach Leipzig geschickt, und ich zweifle daher nicht, daß sie in dieser Versteigerung vorkommen werden; wenigstens sollten sie allein zu diesem Zwecke dienen [...]. Es ist das erste Mal, daß Herr Professor Menken dazu aufgefordert ist, und da er es nur als den ersten Versuch ansieht, so hat er sich nur bewegen lassen, bloß unausgeführte Arbeiten hinüberzuschicken. Wir sind nun erwartungsvoll, wie dieser Versuch abläuft. Da von dieser Auktion kein Katalog ausgegeben wird, so hielt ich dafür, daß diese kleine Anzeige, die ich unaufgefordert und von jeder anderen Rücksicht mittheile, bei dieser Gelegenheit vielleicht nicht unwillkommen seyn dürfte.“²³⁹

Darüber hinaus finden sich in zwei überlieferten Auktionskatalogen von 1781 und 1813 Notizen zu Käufern, darunter auch Namen, die für Bremen weitgehend unbekannt sind.²⁴⁰ Auch dies mag dafür sprechen, dass überregionale Käufer nach Bremen kamen, um auf dortigen Auktionen Kunstwerke zu erstehen. Im Auktionskatalog der Sammlung von Georg Oelrichs²⁴¹, der bei Louis Pockwitz in Hannover gedruckt wurde, wurden überregionale Buch- und Kunsthändler sodann auch explizit – jedoch aufgrund der französischen Besatzungszeit – auf Französisch angesprochen:

238 Thumsener 1839, Nr. 7 (Fortsetzung), S. 40.

239 Iken, Karl Jakob Ludwig: Bremen, den 24. Dezember 1820, in: Schulz 1971, S. 151/152.

240 Vgl. Kat. Aukt. Bremen 1781 (Slg. Duntze) (StuB Bremen, Brem. c. 1211, Nr. 2a) und Kat. Slg. Bremen 1813 (Slg. Tietjen) (A KH Bremen, Kat. Br. 1813–1902);

241 Siehe Kapitel 1.5.2.

„On prie de s'adresser à cet effet à Mr. Schumacher, docteur en droits, Königsstrasse Nr. 1 à Bremen, soit directement, soit par la voye des principaux libraires de l'Allemagne. En même tems [sic!] on invite Mrs les libraires et marchands de tableaux de favoriser le debit de cette collection, et on assure une provision considerable à ceux, qui effectueront la vente en bloc.“²⁴²

Man kann also durchaus von einem gewissen überregionalen Transfer oder Kontakt ausgehen, viele Belege hierfür gibt es jedoch nicht. Diese etwas prekäre Quellenlage ändert sich in der zweiten Phase des Bremer Sammlungswesens von 1823 bis 1849. In diesem Zeitraum gibt es sogar Indizien für international agierende lokale Kunsthändler.²⁴³

1.4. Kunstsammler in Bremen – ein Phänomen des 19. Jahrhunderts?!

Eine Auseinandersetzung mit Kunstsammlern und Kunstsammlungen vergangener Jahrhunderte in Bremen lässt erkennen, dass es erstens kaum bis gar keine erhaltenen Quellen diesbezüglich vor 1772²⁴⁴ und zweitens entsprechend so gut wie keine Forschungsbeiträge auf diesem Gebiet gibt. Selbst in aktuelleren Darstellungen über Kunst und Kultur in Bremen wird das Sammler- und Mäzenatentum in der Zeit vor Ende des 18. Jahrhunderts durchgehend ausgelassen.²⁴⁵ Da sich die Überlieferung von Sammlungs- oder Auktionskatalogen erst ab Mitte der 1820er Jahre häuft (siehe Anhang IV.), könnte man zu dem Schluss gelangen, dass Kunstsammler in Bremen offenbar ein Phänomen des 19. Jahrhunderts darstellen. Ist das korrekt und womit könnte dies zusammenhängen?

In einem Aufsatz über das Bremer Kunstgeschehen von Dr. Karl Theodor Oelrichs (1804-1871)²⁴⁶ aus dem Jahre 1835 heißt es dazu:

242 Kat. Aukt. Bremen 1811 (Slg. Oelrichs), Avant-Propos, unpaginiert (A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834).

243 Siehe Kapitel 2.2.2. und 2.4.3.

244 Siehe Kat. Aukt. Bremen 1772, Anhang IV.

245 Vgl. Faust, Alfred: Sammler und Mäzene, in: Geistiges Bremen, hrsg. von Alfred Faust, Bremen 1960, S. 148–157, Christansen, Jörn: Kunst und Bürgerglanz in Bremen. Vier Ausstellungen zu 400 Jahren Kunstgeschichte, Bremen 2000 (Kat. Ausst. Bremen 2000) und Gerstenberger, Heide: Schöne Künste und ihr Publikum im 18. und 19. Jahrhundert (Beiträge zur Sozialgeschichte Bremens, hrsg. von Wiltrud Ulrike Drechsel, Heide Gerstenberger und Christian Marzahn, Heft 10), Bremen 1987.

246 Karl Theodor Oelrichs war promovierter Jurist und ab 1837 nachweisbar (Direktions-)Mitglied des 1823 offiziell gegründeten Kunstvereins in Bremen, vgl. F. von Spreckelsen: Oelrichs, Karl Theodor, in: BB, S. 358 und Gesetze des Kunstvereins in Bremen 1837 (S. 8, Nr. 45), 1844 (S. 8, Nr. 215) (A KH

„Stets hat es Freunde der Kunst gegeben; doch ihre Namen sind verschollen, wie die Namen so mancher Beförderer des Guten und Schönen. Nur über die letzten fünf Decennien unserer Zeit kann einiger Aufschluß ertheilt werden, doch auch dieses nur dahin, daß man sich an die Koryphäen der Kunstfreunde, an die Sammler und Kunstgegenstände hält.“²⁴⁷

In den Erklärungsversuchen vieler Autoren für das fehlende beziehungsweise nicht überlieferte Sammlungswesen vergangener Jahrhunderte in Bremen²⁴⁸ stößt man größtenteils auf ähnliche Argumente, wie sie hier schon im Zusammenhang mit der lokalen Kunstproduktion genannt wurden²⁴⁹. Alfred Faust erklärte allerdings 1960 in einem Aufsatz über Bremer Sammler und Mäzene, dass „Bremen [...] ursprünglich kein fruchtbarer Boden für die Förderung von Kultur und Kunst [war]. Handel und Wandel gaben unserer Stadt das Gepräge [...]. Da blieb kaum Raum übrig für die Dinge des Geistes und der Kultur.“²⁵⁰

Die im Zitat getroffene Aussage, dass die Förderung von Kunst und Kultur in Bremen gerade wegen der ausgedehnten Handelsbeziehungen und des Reichtums der Hansestadt ausblieb, erscheint jedoch alles andere als stichhaltig oder zufriedenstellend. Denn wenn man bedenkt, dass in anderen freien Reichs- und Handelsstädten wie etwa Augsburg oder Nürnberg spätestens seit dem 16. Jahrhundert Kunstförderer wie beispielsweise die Patrizierfamilien Fugger, Tucher, Imhoff und sogar bürgerliche Sammler wie der Seidenhändler Paulus Praun aktiv wurden²⁵¹, dann ist diese These schlichtweg nicht haltbar. Denn „Voraussetzung für privates Sammeln waren wachsender Wohlstand sowie Austausch und Kommunikation. Es waren darum vorwiegend Handels- und Messestädte, in denen seit dem 16. Jahrhundert Kunstsammlungen entstanden.“²⁵²

Sinnvoll ist es eher, wenn die fehlende (überlieferte) Bremer Kunstförderung (nicht jedoch das fehlende (überlieferte) Sammlungswesen) in der frühen Neuzeit – wie beispielsweise in einer Abhandlung zu Bremer Malern durch Horst Keller geschehen²⁵³ – auf den Umstand zurückgeführt wird, dass es in Bremen bis zum 19. Jahrhundert weder herausragende lokale noch auswärtige Künstler gab, die als besonders förderungswürdig erschienen (wie zum

Bremen, Kat. Slg. Bremen 1837–91) und 1850 (S. 20, Nr. 268) (A KH Bremen, Kat. Slg. Bremen 1837–1849).

247 Oelrichs 1835, S. 35 und 36.

248 Vgl. Faust 1960, S. 149, Keller 1960, S. 136 oder Christiansen, Jörn: Einleitung, in: Kat. Ausst. Bremen 2000, S. 12.

249 Siehe Kapitel 1.3.1.

250 Faust 1960, S. 149.

251 Vgl. Thamer, Hans-Ulrich: Sammler und Sammlungen in der frühen Neuzeit, in: Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert, hrsg. von Ekkehard Mai und Peter Paret, Köln 1993, S. 48–52 und Sachs 1971, S. 45–55.

252 Thamer 1993, S. 48.

253 Vgl. Keller 1960, S. 136.

Beispiel die von den oben genannten Patrizierfamilien geförderten Künstler Hans Holbein d. Ä. und Albrecht Dürer in Augsburg beziehungsweise Nürnberg).

Folgt man der eingangs zitierten Argumentation Fausts von 1960 weiter, dann ist jedoch der zweite Erklärungsversuch, den dieser für das fehlende überlieferte Sammlungswesen anführt, durchaus sinnstiftend:

„Ein anderer Grund mag sich herleiten von dem in der Zeitwende der Reformation in den bremischen Kirchen vorherrschenden Calvinismus. Er war bilderstürmerisch veranlagt. Diese Bilderfeindschaft übertrug sich auch vom Religiösen auf das Profane, von der Kirche auf das Wohnhaus.“²⁵⁴

Auch die Begründung von Helga Clauss tendiert stark in diese Richtung, allerdings sieht sie die Auswirkungen des Calvinismus weniger im Bildersturm als in einer bestimmten Auffassung von Mäzenatentum:

„Weder die Repräsentationsfreudigkeit von Hof und Residenz noch das kaufmännische Mäzenatentum mediceischer Art [nach Art der Medici] galten als Vorbild für bremischen Kunstsinn. Eigentliche Großzügigkeit zeigte sich nicht in finanzieller Förderung von Kunst, sondern in einer Bereitschaft zum Gemeinschaftssinn, als Wohltätigkeit. Sie resultierte aus einem Verständnis von Anstand und Sitte, das durch calvinistische Glaubensinhalte geprägt war.“²⁵⁵

Faust beendet seine Auseinandersetzung schließlich mit der Auffassung, dass erst mit der Blütezeit des Bremer Handels, der sogenannten goldenen Periode am Ende des 18. Jahrhunderts, neben der finanziellen Grundlage auch die nötige Muße und Zeit für die Beschäftigung mit und den Erwerb von Kunstschatzen gegeben war.²⁵⁶ Andreas Schulz führt das verstärkte Auftreten von Kunstsammlern und -mäzenen an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert zudem auf die eingangs im Kapitel 1.2. geschilderten gesellschaftlichen Entwicklungen zurück:

„Das bürgerliche Interesse für Kunst erwachte in der gleichen Zeitspanne, in der die Anteilnahme an den öffentlichen Angelegenheiten zu einem wesentlichen Inhalt bürgerlichen Soziallebens jenseits berufsständischer Bindungen wurde. Vorbereitet durch den gesellschaftlichen Diskurs der Aufklärung, den die gelehrten Societäten, die Leserevolution und die geselligen Clubs am Ausgang des 18. Jahrhunderts vermittelten, wurde Kunst ebenso Gegenstand der öffentlichen Erörterung und des Bildungsstrebens wie politische, religiöse oder wissenschaftliche Sujets.“²⁵⁷

Vermutlich wird die verstärkte Hinwendung zur Kunst an der Jahrhundertwende um 1800 eine

254 Faust 1960, S. 149.

255 Clauss 1987, S. 176.

256 Vgl. Faust 1960, S. 149 u. 150.

257 Schulz 1995, S. 25.

Mischung sowohl aus wirtschaftlichen als auch aus gesellschaftlichen Entwicklungen gewesen sein.

Was die Überlieferung von Quellen zu Kunstsammlern vergangener Jahrhunderte in Bremen angeht, so muss unbedingt angemerkt werden, dass der Stand der Überlieferung – wie bereits im einleitenden Zitat von Oelrichs angemerkt – nicht die historische Realität wiedergeben muss. Letzten Endes kann die Frage, ob es in Bremen tatsächlich keine nennenswerten Kunstsammler, -förderer oder -mäzene vor Ende des 18. Jahrhunderts gab beziehungsweise ob diese nur nicht überliefert sind und deshalb keinen Niederschlag in der Forschungsliteratur fanden, an dieser Stelle nicht abschließend beantwortet werden. Rolf Engelsing hat in seiner Studie *Der Bürger als Leser* beispielsweise etliche Büchersammlungen in Bremen des 18. Jahrhunderts aufgeführt, aber eben auch deren langsamen Niedergang zu Ende des Jahrhunderts nachgezeichnet.²⁵⁸ Könnte es vielleicht sogar sein, dass die allmählich zu dieser Zeit aufkommenden Kunstsammlungen die Büchersammlungen ablösten, weil sie vor allem dem Repräsentationsanspruch der Bremer Bürger mehr entgegenzukommen vermochten als Bibliotheken? Auch diese Frage muss offen beziehungsweise als Hypothese stehen bleiben. Was im Zusammenhang mit Büchersammlungen aber noch erwähnenswert erscheint, ist der Umstand, dass sie teilweise mit anderen Sammlungsbeständen einhergingen, welche aber offenbar noch keine nennenswerte Gewichtung hatten:

„Die Leidenschaft der bremischen Gelehrten – und ebenso verhielt es sich an anderen Orten – galt indes nicht nur dem Sammeln von Büchern. Conchylien, archäologische Merkwürdigkeiten und gelegentlich eine Gemäldegalerie gehörten [...] zum Programm, obwohl der museale Trieb oder besser, das Gefallen an Kuriositäten nirgends überwog. Das Hauptaugenmerk richtete sich immer auf das Buch und, wo man die Numismatik betrieb, auf Münzen.“²⁵⁹

Hier wird neben der Fokussierung auf Bücher auch deutlich, dass die entsprechenden Sammlungen zumindest in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts hauptsächlich von Gelehrten angelegt wurden. Dies änderte sich erst am Ende desselben Jahrhunderts.²⁶⁰ Dann allerdings – so scheint es zumindest – wurden diese vermehrt von reinen Kunstsammlungen abgelöst.

Wie im vorhergehenden Kapitel bereits angesprochen, gab es auch in Bremen Auftragskunst von Privatleuten an diverse lokale und auswärtige Künstler, wie die zahlreichen

258 Vgl. Engelsing 1974, S. 79–100 und S. 163–182.

259 Ebd., S. 83.

260 Vgl. ebd., S. 173.

Porträts Bremer Bürger belegen.²⁶¹ Doch hier kann man nicht von einer ausgeprägten Kunstförderung durch Privatpersonen wie etwa bei Vertretern der Augsburger oder Nürnberger Patrizierfamilien Fugger oder Tucher sprechen. Schließlich vergaben diese groß angelegte Auftragsarbeiten an Künstler wie Albrecht Dürer oder Hans Holbein d. Ä., die dann teilweise – wenn auch aus religiösen Motiven – als Stiftungen an Kirchen gingen.

Im Zusammenhang mit der Quellenlage ist es außerdem bemerkenswert, dass die ersten Sammlungs- und Auktionskataloge erst ab 1772 erhalten sind. Dies wiederum kann zum einen mit den technischen und institutionellen Möglichkeiten (Verbesserung und Verbreitung von Drucktechniken, Eröffnung von Druckereien, Bibliotheken, Vereinen und Archiven) und zum anderen mit dem aufkommenden Bewusstsein für die historische Bedeutung des bürgerlichen Vereins- und Sammlungswesens verbunden sein. So setzt also sowohl die Vervielfältigung als auch die vermehrte Archivierung von Sammlungs- und Auktionskatalogen just in der Zeit ein, in der auch das bürgerliche Bibliotheks-, Vereins- und Sammlungswesen aufblüht – spätestens zu Beginn des sogenannten langen 19. Jahrhunderts. Man kann also davon ausgehen, dass diese kulturelle Entwicklung durchaus als solche von ihren Protagonisten und Förderern wahrgenommen wurde und daher auch entsprechend dokumentiert werden sollte. Es überrascht daher nicht, dass gerade im Archiv des Kunstvereins in Bremen beziehungsweise der Kunsthalle Bremen die Mehrzahl aller Sammlungs- und Auktionskataloge aus Bremen überliefert sind (siehe Anhang IV.) und beispielsweise auch eine im Folgenden noch eingehender zu behandelnde „Schatulle“ aus dem privaten Besitz des Senators und Sammlers Hieronymus Klugkist aufbewahrt wird, die aufschlussreiche Dokumente nicht nur über die eigene Sammel- und Forschungstätigkeit Klugkists²⁶², sondern auch über die Gründungsmodalitäten des Kunstvereins sowie über andere Sammler enthält.

Wie erläutert, erweist sich das bürgerliche Sammlungswesen in Bremen vornehmlich als ein Phänomen des 19. Jahrhunderts. Für die Zeit zwischen 1770 und 1849 lassen sich allerdings nur wenige Kunstliebhaber als Sammlerpersönlichkeiten sowohl anhand ihrer Biographien als auch anhand entsprechender (Sammlungs- oder Auktions-)Kataloge ergründen. Dies trifft auf Peter Wilckens und Theodor Gerhard Lürman zu. Andere Sammler wie Georg Oelrichs, Vertreter der Familie Duntze, Hieronymus Klugkist und Johann Heinrich Albers ragen durch die Bedeutung beziehungsweise Nachwirkung ihrer Sammlungen heraus.

261 Vgl. dazu die Beiträge von Angelika Lorenz und Alfred Löhr in: Kat. Ausst. Bremen 2000.

262 Siehe Kapitel 2.5.1.1.

Friedrich Adolph Dreyer verdient gerade wegen seines Engagements für die erste öffentliche Gemäldeausstellung in Bremen besondere Aufmerksamkeit. Diese werden im Folgenden in einzelnen Kapiteln ausführlicher behandelt.

Da es jedoch noch weitere Bremer Sammler respektive Sammlungen gab, die nicht minder bedeutend sein mögen, deren Untersuchung jedoch durch eine sehr viel prekärere Quellenlage als bei den oben genannten entweder stark erschwert oder gar unmöglich wird (teilweise sind sie entweder nur durch Nennungen in diversen Quellen und/oder nur durch die entsprechenden Sammlungs- oder Auktionskataloge dokumentiert), sollen diese im folgenden Kapitel 1.4.1. und in den entsprechenden Anhängen zumindest erwähnt und wenn möglich sogar kurz vorgestellt werden. Anschließend wird in Kapitel 1.4.2. – ausgehend von den vorweg genannten Schwerpunkten der Sammlungen – erörtert werden, woher die in Bremen weitgehend vorherrschende Präferenz für Alte Meister und hier insbesondere für niederländische Meister des 17. Jahrhunderts herrührte, bis es dann unter der stärkeren Einflussnahme des Kunstvereins in den 1840er Jahren zu einer Interessenverschiebung in Richtung zeitgenössische nationale Kunst kam²⁶³.

263 Siehe Kapitel 2.4.6. und 2.5.2.2.6.

1.4.1. Überblick zu den überlieferten Bremer Kunstsammlern und ihren Sammlungsschwerpunkten (1770–1849)

Um eine Zusammenschau der zwischen 1770 und 1849 in Bremen aktiven Kunstsammler bereitstellen zu können, wurde versucht, sämtliche hilfreiche Quellen auszuwerten. Zu derartigen Quellen gehört der bereits im vorhergehenden Kapitel 1.4. zitierte Beitrag von Karl Theodor Oelrichs aus dem Jahre 1835.²⁶⁴ Hierbei handelt es sich um den einzigen zeitgenössischen Aufsatz, der neben einer Übersicht über die um 1835 in Bremen beziehungsweise für Bremer Bürger tätigen Künstler (siehe Anhang II.) Informationen zu Kunstsammlern und -eigentümern der „letzten fünf Decennien“²⁶⁵, also von etwa 1780 bis 1835, liefert. Er ist daher überaus wertvoll.

Eine weitere wichtige Quelle bilden die bereits erwähnten Auktions- beziehungsweise Sammlungskataloge aus Bremen (siehe Anhang IV.). Diese wurden größtenteils direkt vor Ort im Archiv der Kunsthalle Bremen gefunden. Durch entsprechende Angaben bei Lugt²⁶⁶, Ketelsen²⁶⁷ und in den sogenannten Getty Provenance Index Databases des J. Paul Getty Trust²⁶⁸ konnten einige wenige anschließend bestätigt²⁶⁹ oder sogar ergänzt²⁷⁰ werden.²⁷¹

264 Vgl. Oelrichs 1835, S. 28–40.

265 Oelrichs 1835, S. 35 und 36.

266 Vgl. Lugt, Frits: Répertoire des catalogues des ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité. Première période vers 1600–1825, La Haye 1938; Deuxième période 1826–1860, La Haye 1953; Online-Version: <http://lugt.idcpublishers.info.asc.emedia1.bsb-muenchen.de/> (08. März 2015)

267 Vgl. Ketelsen, Thomas: Verzeichnis der verkauften Gemälde im deutschsprachigen Raum vor 1800, Band 1: A–Hi, hrsg. von Burton B. Fredericksen und Julia I. Armstrong, unter Mitarbeit von Michael Müller, München 2002.

268 Vgl. Getty Provenance Index Databases. J. Paul Getty Trust: <http://www.getty.edu/research/tools/provenance/search.html> (08. März 2015).

269 Kat. Aukt. Bremen 1825, 1827, 1831/32, 1832, 1836, 1841 und 1844 wurden durch Lugt bestätigt, siehe Anhang IV.

270 Kat. Aukt. Bremen 1772 und 1781 konnten ergänzt werden, siehe Anhang IV.. Ein bei Lugt Online genannter Auktionskatalog, Lugt Nr. 11006, soll sich 1938, als der Katalog in Lugts Repertoire aufgenommen wurde, in den Beständen des Kupferstichkabinetts in Dresden befunden haben. Dort konnte er nicht mehr sichergestellt werden. Er wurde daher nicht in die Auflistung der erhaltenen Auktionskataloge aus Bremen, Anhang IV., aufgenommen. Bei der genannten Versteigerung handelte es sich offenbar um eine Auktion von 264 Gemälden durch die Herren Mooyer & Sohn, die am 1.12.1825 stattgefunden hatte, vgl. Lugt Online, Nr. 11006. Im Kat. Aukt. Bremen 1825 findet sich ein Hinweis auf diese, offenbar unmittelbar vorher stattgefundene Versteigerung, siehe Anhang IV..

271 Da die Angaben bei Lugt und in den Getty Provenance Index Databases jedoch zumindest in Hinblick auf die im Archiv der Kunsthalle Bremen aufbewahrten Auktionskataloge sehr unvollständig waren und ausgeschlossen werden sollte, dass weitere Bremer Auktionskataloge unbesehen in anderen Bibliotheken und Archiven verbleiben, wurden mithilfe des Handbuchs der historischen Buchbestände in Deutschland, Österreich und Europa (vgl. Handbuch der historischen Buchbestände in Deutschland, Österreich und Europa, hrsg. von Bernhard Fabian, Hildesheim 2003; Online-Version: <https://fabian.sub.uni-goettingen.de/fabian> (08. März 2015)), der bei Ketelsen angegebenen Standorte (vgl. Ketelsen 2002, S. 48 und 49), sowie weiterer Online-Kataloge und Datenbanken (hier wären die Liste der Auktionskataloge in der Bibliothek der Albertina in Wien, <http://www.albertina.at/jart/prj3/albertina/data/uploads/Bibliothek/Auktionskataloge%20Juli%202008.pdf>

Insgesamt wurden 31 Auktions- und Sammlungskataloge aus dem Zeitraum zwischen 1772 und 1853 gefunden (siehe Anhang IV.). Sie dokumentieren die Versteigerung ganzer Kunstsammlungen. Auf neun Titelblättern wird der Name des ehemaligen Sammlers benannt (teilweise gedruckt, teilweise handschriftlich notiert): Duntze, Oelrichs, Tietjen, Berkenkamp, Meinertzhagen, Garlichs, Becher, Baese und Burchard.²⁷² In diesen Fällen kann der Auktionskatalog als Ersatz für den Sammlungskatalog fungieren. Die überlieferten Auktionskataloge enthalten wertvolle Hinweise zu Zusammenstellung und etwaigen Schwerpunkten der jeweils versteigerten Sammlung und ermöglichen somit geschmackgeschichtlich Rückschlüsse.

Eine weitere hilfreiche Quelle beim Erstellen einer allgemeinen Übersicht zu Bremer Kunstsammlern des frühen 19. Jahrhunderts bildet der Katalog der Sammlung Lürman²⁷³ (siehe Anhang XLIV.). Die dort aufgeführten Werke aus Vorgängersammlungen belegen die Sammeltätigkeit oder zumindest den Kunstbesitz von insgesamt 17 Personen aus Bremen. Sie wurden in einer eigenen Auflistung zusammengeführt (siehe Anhang V.).

Ähnliches vermag eine „Namensliste der hiesigen Gemäldebesitzer“ (siehe Anhang VI.) zu leisten, die erst im Zuge dieser Forschungen im Nachlass des in Kapitel 2.5.1.1. eingehender zu behandelnden Sammlers Hieronymus Klugkist im Archiv der Kunsthalle Bremen gefunden wurde.²⁷⁴ Diese handschriftliche Liste führt 51 Personen inklusive zugehöriger Anschriften auf. Wegen der Ähnlichkeit im Schriftbild könnte sie möglicherweise von Friedrich Adolph Dreyer stammen. Außerdem wurde die Liste durch handschriftliche Notizen (unter anderem Angaben zum Wohnort der Genannten) ergänzt. Sie muss nach 1827

(08. März 2015), die Datenbanken von http://artlibraries.net/index_de.php (08. März 2015) und <http://www.arthistoricum.net/> (08. März 2015), der Karlsruher Virtuelle Katalog, <http://www.ubka.uni-karlsruhe.de/kvk.html> (08. März 2015) sowie der sogenannte Kubikat (Bibliothekskatalog der deutschen universitätsunabhängigen kunsthistorischen Forschungsinstitute), http://aleph.mpg.de/F?func=file&file_name=find-b&local_base=kub01 (08. März 2015) und die Datenbank zu den Auktionskatalogen der Universitätsbibliothek Heidelberg, <http://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/ak/Welcome.html> (08. März 2015) zu nennen), potentielle Archive und Bibliotheken ausgemacht, die Bremer Auktions- und Sammlungskataloge beherbergen könnten. Diese wurden kontaktiert und nach entsprechenden Beständen gefragt. Allerdings hat diese weit angelegte Recherche mit Ausnahme der im Anhang IV. belegten drei weiteren Kataloge aus der Staats- und Universitätsbibliothek Bremen und aus dem Archiv der Hamburger Kunsthalle keine weiteren Auktions- und Sammlungskataloge hervorgebracht. Dennoch konnte so sichergestellt werden, dass alle zur Verfügung stehenden Recherchemöglichkeiten weitgehend ausgeschöpft wurden.

272 Vgl. Kat. Aukt. Bremen 1781 (Slg. Duntze), Kat. Aukt. Bremen 1811 (Slg. Oelrichs), Kat. Slg. Bremen 1813 (Slg. Tietjen), Kat. Aukt. Bremen 1826 (Slg. Berkenkamp), Kat. Aukt. Bremen 1827 (Slg. Meinertzhagen), Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlichs), Kat. Aukt. Bremen 1832 (Slg. Becher), Kat. Aukt. Bremen 1839 (Slg. Baese) und Kat. Aukt. Bremen 1844 (Slg. Burchard), siehe Anhang IV.

273 Siehe Kapitel 2.5.2.2.

274 Vgl. „Namensliste der hiesigen Gemäldebesitzer“, unpaginiert, Vorder- und Rückseite (A KH Bremen, Nachlass Hieronymus Klugkist: Schatulle (ohne Signatur)).

verfasst worden sein, weil unter anderem die Witwe von J. A. Klugkist aufgelistet ist, welcher 1827 starb.²⁷⁵

Den Ausführungen von Oelrichs ist zu entnehmen, dass es in Bremen in der Zeitspanne von etwa 1780 bis 1835 etliche Kunstfreunde gegeben hat, von denen die Mehrzahl auch Kunstsammler war. Oelrichs nennt bis zu 36 Namen²⁷⁶, beschreibt allerdings nicht durchgehend den Umfang und Inhalt der entsprechenden Sammlungen. Deshalb sollen im Text nur diejenigen Sammlungen aufgeführt werden, die von Oelrichs genauer definiert wurden oder über die Weiteres in Erfahrung gebracht werden konnte. Im Anhang werden unter Punkt VII. hingegen alle bei Oelrichs genannten Sammler aufgelistet.

Ausgangspunkt für folgende Erläuterungen bildet also der Aufsatz von Oelrichs aus dem Jahre 1835²⁷⁷, der im Anhang sowie im Text durch weitere Informationen und Zeugnisse ergänzt wird wie zum Beispiel durch biographische Daten, durch überlieferte Auktions- oder Sammlungskataloge (im Folgenden mit „Kat. Aukt.“ oder „Kat. Slg.“ gekennzeichnet), durch Nennung im Gemäldekatalog von Theodor Gerhard Lürman als Vorgängersammlung (im Folgenden mit einem „V.“ gekennzeichnet) beziehungsweise durch Nennung auf der „Namensliste der hiesigen Gemäldebesitzer“ aus dem Klugkist-Nachlass (im Folgenden mit einem „N.“ gekennzeichnet).

Zu den ältesten um 1835 bekannten Sammlungen zählten nach Aussage von Oelrichs die Gemälde- und Kupferstichsammlung von Senator Dr. Johann Duntze (1712–1788)²⁷⁸ und

275 Vgl. digitale Ortsfamilienbücher der MAUS, Gesellschaft für Familienforschung e.V., Bremen: http://www.die-maus-bremen.de/nofb/ofb/bremen_vegesack/index.php?id=zeigl&ia=20129 (08. März 2015).

Ein Abgleich mit dem Adressbuch des Jahres 1828 (das den Status der Vorjahres wiedergibt) lieferte unter allen Adressbüchern anfangen ab 1822 zudem die meisten Übereinstimmungen.

276 Oelrichs nennt vorab auch Personen, die einzelne Werke von ehemals in Bremen tätigen Künstlern besaßen, so unter anderem Bürgermeister Johann Smidt, Aeltermann Engelbert Wilhelmi und Senator Dr. J. H. A. Schumacher. Da diese später bei der Aufzählung von Bremer Sammlern nicht mehr aufgeführt werden, muss offen bleiben, ob diese auch größere Sammlungen angelegt hatten. Deshalb werden diese im Folgenden nicht berücksichtigt und wurden auch nicht zu o.g. Zahl gerechnet, vgl. Oelrichs 1835, S. 32 u. 33. Theodor Gerhard Lürman führt in seinem Katalog auch ein Gemälde auf, das „früher bei Aeltermann Wilhelmi“ war, vgl. Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 162. Da er hier jedoch, wie bei zwei anderen ehemaligen Besitzern seiner Gemälde (Prof. Storck und Familie Wichelhausen) nicht explizit von einer Sammlung spricht, ist davon auszugehen, dass die genannten Personen zwar Eigentümer einiger Gemälde, nicht jedoch Sammler im eigentlichen Sinne, d.h. im größeren Stil waren, vgl. Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 61, 62, 123 u. 124.

277 Vgl. Oelrichs 1835, S. 28–40.

278 Vgl. Schwebel, Karl. H.: Aus dem Tagebuch des Bremer Kaufmanns Franz Böving (1773–1849) (Bremische Weihnachtsblätter, hrsg. von der Historischen Gesellschaft Bremen, Heft 15), Bremen 1974, S. 64.

dessen Bruder²⁷⁹, des Advokaten Dr. jur. Arnold Duntze (1708–1781)²⁸⁰:

„Sie sammelten mit vielem Glücke Gemälde, und außerdem Kupferstiche, letztere aber ohne Plan und mit weniger Wahl. Nach ihrem Tode ging die Sammlung auf ihre Erben über und ward später zum Verkaufe gebracht. Ein damals angefertigter Catalog²⁸¹ giebt über den Inhalt dieser Sammlung Aufschluß [sic!].“²⁸²

Der Verkauf der Kupferstiche und/oder Handzeichnungen aus dem Besitz der Familie Duntze spielte eine wichtige Rolle bei der Gründung des Kunstvereins in Bremen. Die Sammlung wird daher in Kapitel 1.5.4. eingehender behandelt.

Zeitgleich mit den Gebrüdern Duntze hatten laut Oelrichs der sogenannte Hofrat Schumacher (1729–1783)²⁸³, Senator Dr. Johannes Wilckens (1762–1815)²⁸⁴ Bürgermeister Iken (1726–1805)²⁸⁵ sowie Syndicus Post (1777–1850) (V.)²⁸⁶ „viele und manche ausgezeichnete Bilder“²⁸⁷. Zu diesen Sammlungen äußerte sich Oelrichs zwar nicht detaillierter, doch zu ihrem Verbleib schrieb er:²⁸⁸

„Ihre Gemälde kamen nach und nach zum Verkaufe und bildeten sich aus diesen die neueren Sammlungen, viele aber und, mit Bedauern müssen wir es sagen, oft die Besseren wanderten in das Ausland.“²⁸⁹

Eine Sammlung, über die Oelrichs weit mehr zu berichten wusste, war diejenige von Peter Wilckens (1735–1809)²⁹⁰ (V.). Sie bestand aus einer Gemälde- und einer Porträtsammlung.²⁹¹ Zu ersterer gehörten unter anderem Gemälde von Johann Heinrich Menken.²⁹² Letztere stellt(e) Familienmitglieder und bedeutende Zeitgenossen der Bremer Gesellschaft dar, so

279 Die Verwandtschaft der beiden genannten Personen konnte durch eine Trauerrede zu Ehren des Vaters der beiden, Johann Duntze (1679–1741) nachgewiesen werden, vgl. Henr. Heisen: „Die letzte wohlverdiente Trauer- und Ehren-Pflicht, welche dem weyland Hochwol [sic!] edlen, vesten, Großachtbaren und Hochweisen Herr Johann Duntzen, bey Lebzeiten berühmten Kauf- und Handelsmann, und dieser Kayserl. [ich] freyen Reichs-Stadt hochverdienten Herrn des Raths, bey seinem seligen Absterben erzeiget ist“, Punkt 3 und 4. Eine Transkription der Trauerrede stammt aus der privaten Dokumentensammlung von Wolfgang Duntze, Bochum.

280 Vgl. Rotermund I, S. 106 und Kat. Aukt. Bremen 1781, Anhang IV.

281 Vgl. Kat. Aukt. Bremen 1781, Anhang IV.

282 Oelrichs 1835, S. 36.

283 Vgl. Wurthman, Nicola: Senatoren, Freunde und Familie. Herrschaftsstrukturen und Selbstverständnis der Bremer Elite zwischen Tradition und Moderne (1813–1848). (Veröffentlichungen aus dem Staatsarchiv der freien Hansestadt Bemen, hrsg. von Adolf E. Hofmeister, Band 69), Bremen 2009, S. 504 und siehe Kapitel 1.5.2.

284 Siehe Neubearbeitung Kat. Slg. Wilckens, Anhang XVII., A.0018.

285 Vgl. Wurtmann 2009, S. 488 und 489.

286 Mit Syndicus Post müsste der Richter und spätere Senator Dr. jur. Albert Hermann (von) Post (1777–1850) gemeint sein, vgl. Schulte / Wurthmann 2004, S. 315.

287 Oelrichs 1835, S. 36.

288 Vgl. ebd.

289 Ebd.

290 Zu den Lebensdaten vgl. Schulz 2002 a, S. 386, Anm. 18.

291 Vgl. Oelrichs 1835, S. 36 und 37.

292 Vgl. Iken 1820 I, unpaginiert, S. 1 und 2.

auch einige der hier genannten Sammler. Die Bilder des sogenannten Wilckens'schen Porträtkabinetts wurden unter anderen von den zeitweise in Bremen ansässigen Künstlern Ernst Heinrich Abel und Jacob Fehrmann angefertigt. Das Kabinett befindet sich heute im Focke-Museum in Bremen.²⁹³ Es wird in Kapitel 1.5.1. ausführlich analysiert.

Nach Wilckens führte Oelrichs seinen Onkel²⁹⁴ auf, den Richter und Senator Dr. Georg Oelrichs (1754–1809)²⁹⁵:

„Seine ausgezeichnete Sammlung von italienischen, niederländischen und deutschen Gemälden enthielt schätzbare Werke der besten Künstler des Auslandes. Sie war zum Theil aus den obengenannten Sammlungen, namentlich der Duntze'schen, zum Theil durch den Ankauf von Gemälden in den Niederlanden gebildet, und verschaffte durch die Liberalität des Besitzers den hiesigen und fremden Kunstfreunden mannichfachen [sic!] Genuß.“²⁹⁶

Letztgetroffene Aussage legt die Vermutung nahe, dass Georg Oelrichs seine Sammlung Interessierten zugänglich gemacht hat. Sie wird in Kapitel 1.5.2. eigens behandelt.

Zeitgleich mit Georg Oelrichs traten auch die Senatoren Dr. Gerhard Castendyk (1769–1801) und Dr. Bruno Castendyk (1771–1814) (V. und N.) als Sammler hervor.²⁹⁷ Leider ist hier kein entsprechender Sammlungs- oder Auktionskatalog überliefert, obwohl ein solcher einem Eintrag im Goldenen Buch der Schenkungen an den Kunstverein in Bremen zufolge im Jahre 1832 demselben von Herrn Caesar vermacht worden sein soll.²⁹⁸ Der Katalog konnte im Archiv der Kunsthalle Bremen jedoch nicht aufgefunden werden. Daher können über die eigentliche Sammlung der Castendyks keine Aussagen getroffen, wohl aber Zeitzeugenaussagen über ihre Lebensumstände sowie über ihre Sammlerpersönlichkeit zitiert werden. So berichtete der Hamburger Kaufmann Ferdinand Beneke in seinen Tagebuchaufzeichnungen aus dem Jahre 1802 von einem Besuch im sogenannten Montagsclub von Bruno Castendyk (Gerhard Castendyk war bereits 1801 gestorben):

„11. Oktober [...]. Ich ging zu Senator Castendyk, wo ich zum Montagsclubb gebeten war. Er wohnt an der Domsheyde. Sein niedliches, elegantes Haus ist mit vielen schönen

293 Vgl. Christiansen, Jörn: Focke-Museum. Bremer Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte. Ein Führer durch die Sammlungen (Veröffentlichungen des Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Nr. 98), Bremen 1998, S. 94 u. 95.

294 Karl Theodor Oelrichs (1804–1871) war der Sohn von Georg Oelrichs' Bruder, Jasper Oelrichs junior (1758–1813), vgl. Oelrichs, Karl Theodor: Oelrichs. Werden und Wachsen einer hanseatischen Familie, Bremen 1939, gedrucktes Dokument, handschriftlich paginiert, S. 115 (in der „Grauen Mappe“ (GM) Familie Oelrichs, in: DIE MAUS Gesellschaft für Familienforschung e.V., Bremen, Familiengeschichtliche Sammlung).

295 V. und Kat. Aukt. Bremen 1811, Anhang IV. und V.
Vgl. Wurthmann 2009, S. 499 und 500.

296 Oelrichs 1835, S. 37.

297 Vgl. ebd.

Zu den Lebensdaten vgl. Schulthe / Wurthmann 2004, S. 246 und Schulz 2002 a, S. 383, Anm. 8.

298 Vgl. Goldenes Buch der Schenkungen an den Kunstverein in Bremen, S. 6 (A KH Bremen).

Landschaftsstücken von Bösen [Baese], Menken und ihm selbst dekorirt. Castendyk ist ein eben so bescheidener Mann, als er so ganz im Stillen talentvoll seyn soll. Von der Gesellschaft bemerke ich folgende: [...]; Dr. Wichelhausen; [...]; Dr. Schumacher [...]; W(ichelhausen)s Schwager [...]; Senator Dr. Droste, Jurist; Senator Dr. Wilckens [...]; Dr. und Sekretär von Post [...]; Registrator Dr. von dem Busch [...]. – Der Ton war hier ganz so wie unter den jüngeren senatorischen Gelehrten in Hamburg, nur weit lustiger.“²⁹⁹

Castendyk war also offenbar selbst künstlerisch aktiv gewesen. Zudem gehörte er zu den Bremer Persönlichkeiten, die regelmäßig Privatgesellschaften veranstalteten. Zu seinem Club zählten einige Kunstliebhaber beziehungsweise -sammler. Die im Zitat aufgeführten (andere wurden ausgeklammert) finden sich auch in den entsprechenden Auflistungen im Anhang (siehe Anhang V.–VII.).

Der Name Castendyk fällt nicht nur im Tagebuch von Beneke (1802) und im Aufsatz von Oelrichs (1835), sondern auch in Briefen von dem bereits in Kapitel 1.3.1. erwähnten Arzt Dr. Nicolaus Meyer (Abb. 14) (V.) an Johann Wolfgang von Goethe. So schrieb Meyer beispielsweise am 8. Oktober 1802 an Goethe:

„Meine bürgerlichen Verhältnisse sind ganz angenehm, nur fehlt mir hier mancher schöne Genuß, an den ich mich in den letzten Jahren nur zu gern gewöhnt hatte. Doch habe ich an einem Herrn Richter Oelrichs und Senator Kastendieck ein paar Kunstfreunde kennen gelernt, die mit recht guten historischen Kenntnissen, zu gleich den Besitz von Gemäldesammlungen verbinden, die für Privat Personen gewiß s e h r beträchtlich und kostbar sind. Wir haben alle Monate einige Zusammen-Künfte, mit noch einigen andern, in denen wir uns sehr angenehm unterhalten, und meine kleinen Schätze, die vorzüglich in Kassel, Göttingen und hier artige Zuwächse erhalten haben, sind zum Theil schon mit Zufriedenheit betrachtet worden.“³⁰⁰

Aus diesen Zeilen geht hervor, dass die Sammlungen von Georg Oelrichs und Bruno Castendyk bereits von Zeitgenossen hochgeschätzt wurden und diese sich zusammen mit anderen Kunstliebhabern schon um 1802 regelmäßig trafen, um sich unter anderem über Kunst auszutauschen. Etwa ein Jahr später, am 17. November 1803, fallen die Namen Oelrichs und Castendyk in einem weiteren Brief von Meyer an Goethe erneut:

„Ich bin so glücklich gewesen in diesen Tagen drei bedeutende Sammlungen Gemäldes, welche seit vielen Jahren das unbekannte Eigenthum alter Familien gewesen waren, so ganz unter der Hand zu erstehen, daß die alten Liebhaber der Kunst, Herr Richter Oelrichs und Dr. Kastendieck gar nichts davon gewahr wurden, um den Handel verderben zu können [...]. Ich habe in drei Nächten vor Freude nicht geschlafen sondern nur von den Bildern geträumt, die auf der größten Gallerie nicht schöner gesehen werden. Sie werden selbst erstaunen, wenn ich Ihnen [...] folgende Namen nenne. Raphael, M. A. Correggio, Rubens, Rembrandt, Hals, Teniers, Sneyders [Snyders], G. Gouthorst [Honthorst], einige wunderschöne [...] Ruysdaels,

299 Ferdinand Beneke, zitiert nach: Hauschild-Thiessen 1976, S. 277 und 278.

300 Nicolaus Meyer an Goethe, Bremen, den 8. Oktober 1802, in: Kasten 1926, S. 44 und 45.

Lucas Cranach, Gynacker [Pynacker], Both, und fast alle die ersten Mahler jener schönen Zeit [...]. Mein eignes noch unsichres Urtheil ist durch Herrn Mencken und Dreier bestätigt, welche sehr erstaunt waren und unzufrieden, daß Ihnen ein solcher Schatz unbekannt geblieben sei. Herrn Mencken bot mir sogleich für die ersten zwei Drittel der Samlung 2000 rth Vortheil, er hätte sie aber nicht für 12 erhalten. Ich werde einige Stücke vom Überfluß verkaufen, um meine Auslagen wieder zu erhalten. Herr Mencken und Herr Dreier haben gemeinschaftlich übernommen, mir die ganze Samlung in Ordnung zu bringen, da mehrere verwahrlost sind und so weis ich daß mir nichts verdorben wird. Beyde werden mit Liebe arbeiten da ich sie nicht mit Gelde, sondern mit ein paar Stücken, die sie zu haben wünschen bezahlen werde.“³⁰¹

Nicolaus Meyer kann demnach als ein weiterer Bremer Kunstsammler um 1800 gelten. Bei ihm wird bereits deutlich, dass wohl viele neue Sammler teilweise in großem Ausmaß (drei Sammlungen auf einmal) ankauften und dass trotz oder gerade wegen der ein Jahr vorher artikulierten Hochachtung gegenüber den Sammlungen von Oelrichs und Castendyk durchaus auch ein gewisser Konkurrenzkampf oder Wettbewerb zwischen ihm und ebendiesen Sammlern, aber auch zwischen ihm und Kunsthändlern wie Johann Heinrich Menken und Friedrich Adolph Dreyer herrschte. Gleichzeitig zeigt das Zitat, dass Meyer sich durchaus professionelle Hilfe von letztgenannten zukommen ließ, zumindest was die Beurteilung und Restaurierung der erstandenen Kunstwerke anging. Meyer war im Übrigen ab 1826 Ehrenmitglied des 1823 offiziell gegründeten Kunstvereins in Bremen gewesen. 1849 beteiligte er sich an der Feier zur Eröffnung der Kunsthalle in Bremen mit einer Ode.³⁰² Dies ist insofern besonders bemerkenswert, als er bereits 1809 nach Minden gezogen war. Doch offenbar blieb er nicht nur Goethe, sondern auch seiner Vaterstadt trotz räumlicher Distanz lebenslang verbunden.³⁰³

Eine besonders umfangreiche Sammlung mit circa 1200 Gemälden soll laut Oelrichs auch ein Sattler namens Miltenberg³⁰⁴ besessen haben.³⁰⁵ Dieser war wohl deshalb stadtbekannt, weil er der Schwiegervater und gleichzeitig ein Opfer der berüchtigten Giftmörderin Gesche Gottfried gewesen ist³⁰⁶. Seine Sammlung soll von Johann Heinrich Menken und Friedrich

301 Nicolaus Meyer an Goethe, Bremen, den 17. November 1803, in: Kasten 1926, S. 118–120.

302 Vgl. Hurm 1892, S. 171, Gesetze des Kunstvereins in Bremen 1850, S. 20, Nr. 225 (A KH Bremen, Kat. Slg. Bremen 1837–1849) und Meyer, Dr. N.: Ode zur Eröffnung der Kunsthalle in Bremen am ersten Mai 1849, Bremen 1849 (A KH Bremen, Kat. Slg. Bremen 1837–1849).

303 Vgl. H. Seedorf: Meyer, Nicolaus, in: BB, S. 335–338.

304 Der Vorname und die Lebensdaten von Miltenberg sind unbekannt. Er muss allerdings vor 1828 zu Tode gekommen sein, weil in diesem Jahr die Morde von Gesche Gottfried (1785–1831) aufgedeckt wurden, vgl. Schwarzwälder 2002, S. 269.

305 Vgl. Oelrichs 1835, S. 38.

306 Gesche Gottfried soll mehrere Verwandte und Bekannte vergiftet haben. Sie wurde deshalb 1831 auf dem Domshof in Bremen enthauptet. Dies war die letzte öffentliche Hinrichtung in Bremen, vgl. Schulz 2002 a, S. 1 und S. 386, Anm. 19.

Adolph Dreyer erworben und zum Teil wieder veräußert worden sein.³⁰⁷

Ein weiterer Sammler, der – mit den Worten Oelrichs ausgedrückt – „[...] eine mit sehr vieler Liberalität, wiewohl ohne solide Kenntnisse gesammelte Bilderzahl [besaß]“³⁰⁸, war Lambert Lambertz (V.). Es sind zwei Personen und die dazugehörigen Porträts aus dem Wilckens'schen Kabinett überliefert, die den Namen Lambert (Magnus) Lambertz tragen: Lambert Lambertz (1726–1791) (Abb. 26) und Lambert Magnus Lambertz (1764–1810) (Abb. 27).³⁰⁹ Beide waren Kaufleute und über Peter Wilckens' Ehefrau mit demselben verwandt.³¹⁰

Ein Teil der Sammlung Lambertz soll an den Kaufmann Gerhard Christian Garlichs (1778–1830)³¹¹ gegangen sein.³¹² Dieser war über seine erste Ehefrau, Insea Catarina Elisabeth Lambertz, nicht nur mit Lambertz, sondern auch mit Peter Wilckens' Ehefrau verwandt.³¹³ Vermutlich war auch er unter anderem deswegen für das Wilckens'sche Kabinett porträtiert worden (Abb. 28). Die aquarellierte Bleistiftzeichnung wurde von Jacob Fehrmann im Jahre 1805 gefertigt und zeigt Garlichs im Alter von 26 Jahren.³¹⁴ Garlichs stammte aus der nordwestlich von Bremen gelegenen Region Kniphausen³¹⁵ und hatte erst 1803 einen Antrag auf Erteilung des Bremer Bürgerrechts gestellt.³¹⁶ Ab 1804 wird er zusammen mit Albrecht Friedrich Bar(c)khausen (1768–1846)³¹⁷ als Inhaber einer Modewaren- und Huthandlung in der Altstadt aufgeführt.³¹⁸ Bar(c)khausen (Abb. 29) war ebenfalls mit Peter Wilckens' Ehefrau verwandt und erbte 1821 sogar den größten Teil des Wilckens'schen Porträtkabinetts.³¹⁹ Dieses

307 Vgl. Oelrichs 1835, S. 38.

308 Ebd.

309 Siehe Neubearbeitung Kat. Slg. Wilckens, K.0010 und K.0013, Anhang XVII.

310 Siehe Kapitel 1.5.1.1.

311 V. und Kat. Aukt. Bremen 1831/32, Anhang IV. und V.

Vgl. Ueltzen-Barckhausen: Nachrichten über die aus dem Eiderstedtischen (Schleswig) stammende, bremische Familie Lambertz: 3. Chronik-artige Aufzeichnungen von Lambert Lambertz (* 1726, † 1791), aus einer alten Familien-Bibel (zweiter Teil und Schluß). Ergänzungen zur Geschichte der Familie Lambertz, in: Blätter der „Maus“, Gesellschaft für Familienforschung Bremen e.V., Heft Nr. 9, Dezember 1933, S. 33.

312 Dieser Umstand wird bei Oelrichs erläutert (vgl. Oelrichs 1835, S. 38) und durch Theodor Gerhard Lürman bestätigt, der bei Nr. 79 (und ähnlich bei Nr. 226) seines Gemäldekataloges schreibt: „Dieses [...] Bild [...] war eine der Hauptzierden der früheren Lambertschen, später Garlichschen Sammlung“ (Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 79).

313 Vgl. Ueltzen-Barckhausen 1933, S. 33.

314 Siehe Neubearbeitung Kat. Slg. Wilckens, K.0054, Anhang XVII.

315 Vgl. Ueltzen-Barckhausen 1933, S. 33.

316 Vgl. Anträge auf Erteilung eines Bürgerrechts in der Zeit von 1608 bis 1811, Buch O (1799–1806), in: Online Datenbanken der MAUS Gesellschaft für Familienforschung e.V., Bremen, <http://www.die-maus-bremen.de/Datenbanken/buerger/index.php?id=perslist&ia=Garlicks> (08. März 2015).

317 Vgl. Neubearbeitung Kat. Slg. Wilckens, Inv. Nr. B0023, Anhang XVII.

318 Vgl. BA 1804, S. 13.

319 Siehe Kapitel 1.5.1.2.2.

Beispiel zeigt einmal mehr, wie eng Bremer Kunstsammler oder -besitzer familiär und beruflich miteinander verbunden waren.

Ähnlich wie die meisten Bremer Kunstsammler war auch Garlichs kulturell und sozial engagiert. So war er beispielsweise Mitglied in der Sankt-Jacobi Bruderschaft³²⁰ und Vorstandsmitglied für die Finanzen des 1825 gegründeten „Vereins für Privatkonzerte“³²¹, aus dem die Philharmonische Gesellschaft hervorging³²². Darüber hinaus war er seit 1814 im Kollegium der Domdiakone sowie Oberleutnant der ersten Kompanie der Bürgergarde und 1825 Gründungsmitglied der Bremer Sparkasse, wie Ingrid Weibezahn 2012 nachgewiesen hat.³²³ Andreas Schulz hat deutlich gemacht, dass unter anderem derartige Ämter beziehungsweise Aktivitäten insbesondere für einen Neubürger die Voraussetzung für den gewünschten sozialen Aufstieg innerhalb der städtischen Gesellschaft darstellten:

„Viele bürgerliche Karrieren begannen in der Diakonie, zu deren wichtigsten Aufgaben die Armenpflege zählte. Aus sozialer Tätigkeit, sei es im Dienste der Stadt oder der Kirche, sei es durch private Stiftungen wie freien Wohnungen [...] oder andere sichtbare Zeichen der Mildtätigkeit erwuchs dem Bürger wie der Bürgerin höchstes Ansehen [...]. Bürgerliche Mildtätigkeit und praktische Solidarität mit den mittellosen war aber nicht nur eine Frage der Ehre. Sie begründete den Anspruch auf Herrschaft mindestens ebenso fest wie die im Wirtschaftsleben bewiesene Leistungskraft, die den Wohlstand der Stadt sicherte [...]. Beide Komponenten, soziales Engagement für das Gemeinwesen und wirtschaftlicher Erfolg, schufen die Voraussetzungen für das, was man eine gelungene bürgerliche Karriere nannte.“³²⁴

Garlichs Liebe zur Musik, die sich in seinem Amt als Vorstand des „Vereins für Privatkonzerte“ gezeigt hatte, teilten seine Tochter Emma Carolina (1809–1850), verheiratete Eggers, und deren Nichte Marie.³²⁵ Beide waren mit Clara Schumann näher bekannt. Emma soll von dieser sogar ein Klavierstück, „Op. 4: Valses romantiques pour le piano“, gewidmet worden sein³²⁶ und Marie Garlichs begleitete Clara Schumann im Frühjahr 1842 auf einer Konzertreise nach Dänemark³²⁷.

320 Die St. Jacobi-Maioris-Bruderschaft besteht seit 1656 und agierte seither als Vereinigung von einigen wenigen wohlthätigen Bremer Bürgern zur Unterstützung von Armen und Witwen. Der Name bezieht sich auf den Heiligen Jakob d. Ä., auch Jakobus Maior genannt, vgl. Kohl, Johann Georg: Über die alten Bruderschaften in Bremen. St. Annen-Bruderschaft, St. Jacobi-Bruderschaft und St. Jacobi-Maioris-Bruderschaft. Nach dem handschriftlichen Original in der Universitätsbibliothek Bremen bearb. von Karl Mahlert, Bremen 1996, S. 51–57.

321 Vgl. Protokollbuch des Vereins für Privat-Concerte, S. 10 (StA Bremen, 7,1014). Diese Quellenangabe wurde dankenswerterweise von Katrin Bock bereitgestellt.

322 Vgl. Schwarzwälder 2002, S. 553.

323 Vgl. Weibezahn, Ingrid: Zwei mittelalterliche Altargemälde im Bremer Dom-Museum. Werke aus dem Umkreis von Michael Wolgemut?, in: Bremisches Jahrbuch 91, Bremen 2012, S. 91.

324 Schulz 2002 a, S. 324 und 325.

325 Diese Informationen wurden dankenswerterweise von Hasso von Boehmer zur Verfügung gestellt.

326 Vgl. Reich, Nancy B.: Clara Schumann. The Artist and the Woman, New York u.a. 1985, S. 293.

327 Vgl. Nauhaus, Gerd (Hg.): Robert Schumann. Tagebücher, Band II, 1836–1854, Leipzig 1987, S. 104, 211,

Garlichs soll seine Kunstsammlung nach Aussage von Karl Theodor Oelrichs über einen Zeitraum von dreißig Jahren – also vermutlich beginnend mit seiner Niederlassung als Kaufmann in Bremen ab 1803 – angelegt und auch einen großen Teil der Oelrichs'schen Sammlung übernommen haben.³²⁸ Tatsächlich konnten im Auktionskatalog der Sammlung Garlichs aus dem Jahre 1831/32 (Abb. 30) bis zu 54 Gemälde ausfindig gemacht werden, die mit hoher Wahrscheinlichkeit aus der Sammlung Oelrichs stammten.³²⁹ Die Sammlung Garlichs umfasste bei ihrer Versteigerung 1831/32 insgesamt 322 Gemälde und 41 Kupferstiche. Unter den Gemälden überwog die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts, aber es waren auch einige deutsche Maler des 18. Jahrhunderts und sogar Johann Heinrich Menken vertreten. Bei den Kupferstichen handelte es sich vornehmlich um Reproduktionsgraphik nach Alten Meistern.³³⁰ Garlichs' Sammlung hatte Dr. Adam Storck (1780–1822), zeitweise Lehrer an der Handelsschule in Bremen,³³¹ in seinen 1822 posthum veröffentlichten *Ansichten der freien Hansestadt Bremen und ihrer Umgebungen* bereits gewürdigt. Er meinte, kein Kenner könne diese Sammlung unbeachtet lassen, da sie mehrere herausragende Gemälde aus der niederländischen Schule vereine und dies nur in wenigen anderen Sammlungen der Fall sei.³³² In der Tat handelte es sich nicht nur um eine qualitativ, sondern auch quantitativ überdurchschnittliche Zusammenstellung, denn mit über dreihundert Gemälden lag die Sammlung weit über dem lokalen Mittelmaß von 125 Gemälden (siehe Anhang IV.).

Bevor die Sammlung Garlichs im Oktober 1831, oder – wie handschriftlich auf dem Titelblatt korrigiert – im März 1832 zur Versteigerung gelangte, wurde die Veröffentlichung des Auktionskataloges sogar überregional angekündigt, so beispielsweise im Mai 1831 in der *Zeitung für die elegante Welt*³³³:

212, 213, 226 und 405.

328 Vgl. Oelrichs 1835, S. 37 und 38.

329 Vgl. Kat. Aukt. Bremen 1811 (Slg. Oelrichs), Nr. 59, 61, 288, 131, 38, 39, 272, 223, 224, 18a, 18b, 263, 260, 261, 150, 14, 122, 19, 16, 119, 180, 84, 179, 178, 11, 95, 60, 204, 201, 94, 224, 175, 226, 253, 254, 185, 248, 245, 83, 212, 29, 231, 202, 155, 109, 169, 258, 239, 193, 40, 41, 42, 43 und 192 und Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlichs), Nr. 3, 6, 8, 9, 13, 14, 17, 18, 19, 21, 22, 24, 25, 26, 28, 30, 38, 41, 42, 47, 49, 55, 57, 75 oder 248, 82, 83, 109, 115, 118, 132, 139, 149, 156, 157, 166, 170, 175, 179, 183, 188, 190, 192, 200, 202, 277, 223, 232, 245, 259, 280, 281, 282, 283 und 316 (beide Auktionskataloge: A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834).

330 Vgl. Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlichs) (A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834).

331 Vgl. Bippen: Storck, Adam, in: BB, S. 481 u. 482.

332 Vgl. Storck, Adam: *Ansichten der freien Hansestadt Bremen und ihrer Umgebungen*, Frankfurt a. M. 1822, S. 488.

333 Diese Information wurde dankenswerterweise von Hasso von Boehmer zur Verfügung gestellt.

„Gemäldesammlern wird die Anzeige nicht gleichgültig seyn, daß so eben das Verzeichniß der Sammlung des am 7ten Decebr. 1830 plötzlich verstorbenen bremenschen Kaufmanns, Hr. Garlich, im Drucke erschienen und ausgegeben ist. Die trefflichen Bilder aus allen Schulen sind indeß noch nicht zur Versteigerung bestimmt, sondern sollen erst theilweise oder wo möglich im ganzen verkauft werden.“³³⁴

Die in Berlin beziehungsweise Leipzig publizierte Zeitungsannonce zeigt, dass der lokale Kunsthandel spätestens zu dieser Zeit über die Grenzen Bremens hinaus agierte und die Herausgeber beziehungsweise Verfasser derselben von einer besonderen Bedeutung der Sammlung Garlichs beziehungsweise von einem überregionalen Interesse an ihrer Versteigerung ausgingen. Bei letztgenannten könnte es sich um die an der Auktion beteiligten Bremer Kunsthändler Johann Georg Heyse und Friedrich Adolph Dreyer gehandelt haben. Diese wurden sowohl auf dem Titelblatt als auch in den „Verkaufs-Bedingungen“ des Auktionskataloges namentlich genannt.³³⁵ In dem Exemplar wurden die Käufer sowie die erzielten Preise der versteigerten Gemälde handschriftlich notiert. Die Notizen belegen, dass an dieser Versteigerung bis zu 46 Käufer beteiligt gewesen waren, welche allerdings ein ganz unterschiedliches Kaufverhalten aufwiesen: Einige kauften nur ein Gemälde und andere kauften gleich bis zu 52 Werke.³³⁶ Unter den bekannteren Namen waren die Auktionatoren Heyse (42 Gemälde)³³⁷ und Dreyer (15 Gemälde)³³⁸ selbst, aber auch andere Kunsthändler und Verleger wie Menken (23 Gemälde)³³⁹, Mooyer (ein Gemälde)³⁴⁰, Schünemann (sieben Gemälde)³⁴¹ und sogar der Hamburger Kunsthändler Harzen (zwanzig Gemälde)³⁴². Erstaunlicherweise waren auch Vertreter der Familie Garlichs (drei Gemälde)³⁴³ und deren Verwandte Eggers (acht Gemälde)³⁴⁴ sowie der Kunstverein (1 Gemälde)³⁴⁵ vertreten. Letzteres spricht für die im Vergleich zu anderen Kunstvereinen relativ frühe Ankaufs- und

334 Unbekannter Autor: „Notizen“, in: Zeitung für die elegante Welt: Mode, Unterhaltung, Kunst, Theater. Montags, den 2. Mai 1831, Heft 85, Jahrgang 31, Leipzig und Berlin, S. 678.

335 Vgl. Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlichs) (A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834).

336 So ein nicht weiter bekannter Käufer namens Burgheim, vgl. ebd., Nr. 9, 17, 20, 31, 32, 36, 37, 39, 42, 49, 50, 67, 68, 78, 79, 84, 85, 87, 88, 91, 92, 99, 135, 145, 148, 168, 187, 190, 194, 196, 199, 205, 214, 228, 230, 231, 234, 236, 250, 251, 252, 253, 267, 272, 275, 289, 306, 307, 310, 315–317.

337 Vgl. ebd., Nr. 11, 15, 16, 43, 57, 93, 104, 132, 133, 147, 149, 160, 164, 167, 169, 177, 179, 180, 183, 186, 188, 213, 218, 219, 232, 242, 249, 255, 256, 257, 260, 264, 274, 276, 280, 283, 298, 305, 312 und 313.

338 Vgl. ebd., Nr. 1, 18, 19, 28, 29, 30, 70, 81, 112, 128–130, 153, 220 und 221.

339 Vgl. ebd., Nr. 5, 25, 26, 38, 41, 56, 69, 73, 90, 101, 108, 122, 173, 182, 189, 217, 222, 225, 235, 244, 245, 254 und 285.

340 Vgl. ebd., Nr. 8.

341 Vgl. ebd., Nr. 47, 52, 58, 82, 155, 208 und 224.

342 Vgl. ebd., Nr. 2, 3, 10, 23, 24, 54, 59, 60, 64, 77, 80, 86, 104, 117, 125, 126, 142, 143, 191 und 239.

343 Vgl. ebd., Nr. 75, 123 und 124.

344 Vgl. ebd., Nr. 107, 109, 114, 119, 121, 233, 268 und 311.

345 Vgl. ebd., Nr. 162.

Sammlungspolitik des Kunstvereins in Bremen.³⁴⁶ Heute befinden sich neben dem 1831/32 angekauften Gemälde, einer Jahrmarktszene von Gillis Mostaert (Abb. 31), noch fünf weitere Gemälde aus der Sammlung Garlichs in der Sammlung des Kunstvereins beziehungsweise der Kunsthalle Bremen. Allerdings kamen diese nicht gleich, sondern erst später hinzu.³⁴⁷ Ingrid Weibezahn hat 2012 außerdem zwei Altargemälde aus der Sammlung Garlichs identifiziert, die möglicherweise 1831 durch einen Mittelman an Aeltermann Everhard Delius (1777–1866) und vor 1848 an das Dom-Museum in Bremen kamen.³⁴⁸

Ein Gemälde aus der Sammlung der Fürsten zu Salm, welches auf der Rückseite die Kennzeichnung „Samml. G. C. Garlichs, Nr. 163“³⁴⁹ trägt, aber nicht im Auktionskatalog von 1831/32 aufgeführt ist, legt nahe, dass Garlichs bereits während seiner aktiven Sammeltätigkeit ab und an auch einzelne Gemälde veräußerte.

Um 1822/23 erfuhr die Sammlung Garlichs verstärkt Beachtung. Wie bereits erwähnt, waren zu dieser Zeit die *Ansichten der freien Hansestadt Bremen und ihrer Umgebungen* von Adam Storck erschienen, in denen die Sammlung Garlichs besonders gewürdigt wurde. Doch auch Christian Gottlieb Daniel Stein (1771–1830)³⁵⁰, der Autor der siebenbändigen *Reisen nach den vorzüglichsten Hauptstädten von Mitteleuropa* (1827/28), erwähnte die Sammlung (zusammen mit anderen Sammlungen und Sehenswürdigkeiten) in seinem Reisebericht von 1822/23 sowie später in genannter Publikationsreihe.³⁵¹ So kommt es, dass die Sammlung Garlichs zusammen mit der Sammlung Meinertzhagen noch 1836 im *Bibliopolischen Jahrbuch* sowie 1846 im *Conversationslexicon für bildende Kunst* als die herausragende Gemäldesammlung in Bremen ausgewiesen wurde.³⁵² Auch im März 1830, als der bayerische Kronprinz Maximilian II. Joseph von Bayern (1811–1864) Bremen inkognito besuchte, zählte die Sammlung Garlichs neben denjenigen von Johann Heinrich Albers und Theodor Gerhard

346 Siehe Kapitel 2.3.2. und 2.3.3.

347 Dabei handelt es sich um die Inventarnummern 93–1832, 13–1856, 26–1849, 39–1908/19, 64–1856, 537–1948/6, vgl. Kreul 1994.

348 Vgl. Weibezahn 2012, S. 86-93.

349 Vliegthart, Adriaan: Bildersammlung der Fürsten zu Salm, Rhede 1981, Inv. Nr. 435, S. 89. Dieser Hinweis wurde freundlicherweise von Hasso von Boehmer mitgeteilt.

350 Vgl. Allgemeine Deutsche Biographie Online, <http://www.deutsche-biographie.de/sfz81134.html;jsessionid=B043167F6F59D21D2EF31B2FAC3B21C0> (08. März 2015).

351 Vgl. Christian Gottlieb Daniel Stein: Bremen 1822/23, in: Schwarzwälder 2007, S. 297 und Stein, Christian Gottfried [sic!] Daniel: Reisen nach den vorzüglichsten Hauptstädten von Mitteleuropa. Bd. 1: Reise nach Berlin, Rügen, den Hansestädten, Ostfriesland und Hannover, Leipzig 1827, S. 148.

352 Vgl. Unbekannter Autor: „Bremen“, in: Bibliopolisches Jahrbuch für 1836, Leipzig 1836, S. 21 und Conversations-Lexicon für bildende Kunst, begründet von J. A. Romberg, fortgeführt von Friedrich Faber, 2. Bd., Leipzig 1846, S. 269.

Lürman zum Besichtigungsprogramm.³⁵³

Was Garlichs neben den noch ausführlicher zu behandelnden Sammlern Peter Wilckens, Georg Oelrichs, Friedrich Adolph Dreyer, Hieronymus Klugkist sowie Johann Heinrich Albers und Theodor Gerhard Lürman zu den besonders engagierten und damit herausragenden Bremer Sammlern macht, ist der Umstand, dass er sich bereits im Frühjahr 1823 zusammen mit Hieronymus Klugkist für den Ver- beziehungsweise Ankauf der Sammlung Duntze eingesetzt hatte, indem er einen Vorschlag zur Finanzierung desselben machte und damit sowohl an die Gesellschaft „Museum“ als auch an den Verein „Union“³⁵⁴ herantrat. Der entsprechende Brief an Klugkist, in dem Garlichs den Text gewissermaßen aufsetzte, ist in der bereits erwähnten „Schatulle“ aus dem Nachlass Klugkists erhalten.³⁵⁵ Das Misslingen dieser Anträge führte im November desselben Jahres schließlich zur offiziellen Gründung des Kunstvereins in Bremen.³⁵⁶ Garlichs zählte dann auch zu den ersten fünf sogenannten Direktoren des Kunstvereins.³⁵⁷

Nachdem Oelrichs den Sammler Garlichs in seinem Artikel mit den Worten „Das Verzeichnis der früheren größeren Sammlungen schließt sich mit der des Kaufmanns Gerhard Christian Garlichs“³⁵⁸ eingeführt hatte, folgte bei ihm noch eine kurze Auflistung der um 1835 bestehenden Sammlungen. Oelrichs nannte 14 Eigentümer, darunter auch den Kaufmann Theodor Gerhard Lürman (1789–1865)³⁵⁹, den Versicherungsmakler Johann Christian

353 Vgl. Smidt, Heinrich: Sonnabend, den 27. März 1830, in: Schwarzwälder 2007, S. 326 und 327.

354 Die Gesellschaft „Union“ wurde 1801, also noch vor der Gesellschaft „Erholung“ (1804) gegründet, war aber anfangs eine Standesorganisation zur Erziehung des kaufmännischen Nachwuchses gewesen und wurde deshalb im Vorhergehenden nicht behandelt. Sie wurde 1870 mit dem „Kaufmännischen Verein“ fusioniert, vgl. Schulz 2002 a, S. 637.

355 Vgl. Gerhard Christian Garlichs, Brief an Hieronymus Klugkist „Lieber Herr Doctor!“ vom 20. Januar 1823, unpaginiert, transkribiert von der Verfasserin (A KH Bremen, Nachlass Hieronymus Klugkist: Schatulle (ohne Signatur)).

356 Siehe Kapitel 1.5.4.

357 Vgl. Protokollbuch des Kunstvereins in Bremen, S. 1–2 (A KH Bremen, Vorstandsprotokolle 1823–1849: 24 a).

358 Oelrichs 1835, S. 38.

359 N. und siehe Kapitel 2.5.2.

Burchard (1780–vor 1844)³⁶⁰, den Kaufmann oder Kunsthändler Georg Mooyer (1769–1846)³⁶¹, die Witwen des Kaufmanns und Reeders Friedrich Schröder (1775–1835)³⁶² sowie des Verlegers Carl Schünemann (1780–1835)³⁶³ und einige der ersten Mitglieder des 1823 offiziell gegründeten Kunstvereins³⁶⁴: Senator Dr. Gottlieb Friedrich Carl Horn (1772–1844)³⁶⁵, Senator Dr. Franz Friedrich Droste (1748–1849)³⁶⁶, Rechtsanwalt Justus Gottfried Thumsener (1778–1862)³⁶⁷, den Juristen Dr. Christian Focke (1774–1852)³⁶⁸ (Abb. 32), Johann Matthias Corssen (1795–1877)³⁶⁹ und den Architekten Jacob Ephraim Polzin (1778–1851)³⁷⁰ (allesamt N.).³⁷¹ Folgende Sammlungen würdigte Oelrichs dabei eingehender:

„Ausgezeichnet, nach einem bestimmten Plane gesammelt und mit sehr vieler Umsicht gewählt, sind die Kupferstichsammlungen der Herren Senator Dr. Hieronymus Klugkist, Johann Heinrich Albers und Senator Dr. Georg Heinrich Olbers.“³⁷²

360 V. und N. und Kat. Aukt. Bremen 1844, Anhang IV.–VI.

Vgl. digitale Ortsfamilienbücher der MAUS Gesellschaft für Familienforschung e.V., Bremen: http://www.die-maus-bremen.de/nofb/ofb/bremen_vegesack/index.php?id=zeigl&ia=6079 (08. März 2015) Johann Christian Burchard muss vor 1844 verstorben sein, weil ab diesem Datum nur noch seine Witwe im Bremer Adressbuch verzeichnet ist. 1843 ist er noch als Assecuranz-Mäkler aufgeführt, vgl. BA 1843, S. 53 und BA 1844, S. 53. Johann Christian Burchard ist erst 1827 als Mitglied im Kunstverein verzeichnet, vgl. Gesetze des Kunstvereins in Bremen 1827, S. 8, Nr. 6 (A KH Bremen, Kat. Slg. Bremen 1837–91). Die Sammlung Burchard umfasste bei ihrer Versteigerung 1844 insgesamt 94 Gemälde. Darunter überwogen niederländische Maler des 17. Jahrhunderts, aber es waren auch einige lokale, zeitgenössische Künstler vertreten wie Johann Heinrich und Gottfried Menken und Ernst Hampe, vgl. Kat. Aukt. Bremen 1844 (Slg. Burchard) (A KH Bremen, Kat. Br. 1834–1846).

361 N., Anhang VI.

Auf dem Titelblatt zu einem Auktionskatalog aus dem Jahre 1825 wird angegeben, dass ebendiese Versteigerung nach derjenigen der Herren Mooyer & Sohn stattfand, vgl. Kat. Aukt. Bremen 1825 (A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834). Andreas Schulz nennt einen Leinenhändler Georg Mooyer (1769–1846), der sich am Domshof 1809 ein stattliches Wohn-, Kontor- und Packhaus im klassizistischen Stil hatte errichten lassen, vgl. Schulz 2002 a, S. 107 u. 108. Er könnte möglicherweise auch mit Kunst gehandelt haben.

362 V. und N., Anhang V. und VI.

Friedrich Schröder (1775–1835) war Kaufmann und Reeder. Er initiierte die Dampfschiffahrt auf der Weser, vgl. Bippin: Schröder, Friedrich, in: BB, S. 444 u. 445.

363 N., Anhang VI.

Vgl. Schulz 2002 a, S. 308, Anm. 171 und Niehoff, Lydia: 200 Jahre Schünemann. Die Geschichte des Bremer Druck- und Verlagshauses Carl Ed. Schünemann KG, 1810–2010, Bremen 2010, S. 14.

Viele Publikationen des Kunstvereins in Bremen wurden im Übrigen bei Carl Schünemann gedruckt.

364 Vgl. Gesetze des Kunstvereins in Bremen 1824, o.S. unter „Verzeichnis der Mitglieder des Kunstvereins“ (StUB Bremen, Kunstverein, Brem.c.158a.Nr.1).

365 Vgl. Wurthmann 2009, S. 488.

366 Vgl. ebd., S. 489.

367 Siehe Kapitel 1.5.1.

Vgl. A. Kuthmann: Thumsener, Justus Gottfried, in: BB, S. 489.

368 Christian Focke soll promovierter Rechtsanwalt bzw. Notar und ab 1824 Postdirektor gewesen sein, vgl. Schulte / Wurthmann 2004, S. 2.

369 Vgl. digitale Ortsfamilienbücher der MAUS Gesellschaft für Familienforschung e.V., Bremen: http://www.die-maus-bremen.de/nofb/ofb/bremen_vegesack/index.php?id=zeigl&ia=7100 (08. März 2015)

370 Vgl. E. Gildemeister: Jacob Ephraim Polzin, in: BB, S. 390.

371 Vgl. Oelrichs 1835, S. 39.

372 Ebd.

Die Sammlungen von Klugkist und Albers werden in Kapitel 2.5.1.1. und 2.5.1.2. eingehender behandelt. Über die Sammlung von Georg Heinrich Olbers (1790–1861) konnte nichts Näheres in Erfahrung gebracht werden. Es ist lediglich bekannt, dass dieser der Sohn des Astronomen Wilhelm Olbers und seit 1825 Senator war.³⁷³ Außerdem wird Georg Heinrich Olbers bereits in der ersten überlieferten Mitgliederliste des Kunstvereins aus dem Jahre 1824 aufgeführt.³⁷⁴ Neben den im Vorhergehenden erwähnten privaten Sammlern listete Oelrichs auch noch die Kunsthändler beziehungsweise Künstler Erdwin Tietjen (1748–1812)³⁷⁵, Johann Heinrich Menken (1766–1839)³⁷⁶, die Gebrüder Berkenkamp³⁷⁷ und Friedrich Adolph Dreyer (1780–1850)³⁷⁸ auf.³⁷⁹

Es kommt fast einer Würdigung der Person und der Sammlung gleich, dass Theodor Gerhard Lürman in seinem Gemäldekatalog unter Nr. 218 ein Porträt aufführt, das den Kunsthändler Tietjen darstellt und dass er zudem etwas zur Versteigerung von dessen Sammlung bemerkt: „Sehr ähnliches Porträt des alten Bremer Kunstliebhabers u. Kenners Tietjen, dessen sehr werthvolle Gemälde Sammlung leider in der drückenden französischen Zeit zu Spottpreisen in Auction verschleudert wurde.“³⁸⁰

Im handschriftlichen Katalog der Sammlung Tietjen sind 290 Gemälde aufgelistet, darunter viele unbekannte Künstler und viele Kopien, aber auch einige Altmeistergemälde, darunter wiederum überwiegend niederländische Maler des 17. Jahrhunderts.³⁸¹ Auf dem Titelblatt des handschriftlich verfassten oder abgeschrieben Katalogs der Gemäldesammlung Tietjen (Abb. 33) ist zudem eine Notiz aus dem Jahre 1895 eines Dr.

373 Vgl. Schulz 2002 a, S. 387, Anm. 27.

374 Vgl. Gesetze des Kunstvereins in Bremen 1824, Nr. 36, o.S. (StUB Bremen, Kunstverein, Brem.c.158a.Nr.1).

375 Kat. Slg. Bremen 1813 (A KH Bremen, Kat. Br. 1813-1902)

Vgl. Zivilstandsregister Bremen, Sterbefälle 1812, S. 544 (StA Bremen, 4,60/3). Diese Informationen mitsamt Quellennachweis wurden dankenswerterweise von Thomas Begerow bereitgestellt.

376 Siehe Kapitel 1.3.2., 1.5.3. und N., Anhang VI.

377 V. und Kat. Aukt. Bremen 1826 (A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834), Anhang IV. und V.

Der Maler Johann Christoph Berkenkamp (1739–1824) soll mit seinem Bruder einen Kunsthandel betrieben haben, vgl. Becker 2000, S. 142. Berkenkamp verfügte über eine Sammlung von hauptsächlich selbst angefertigten Kopien und nur einzelnen Werken anderer Künstler. Zur Sammlung zählten Kupferstiche, Zeichnungen und Gemälde, vgl. Kat. Aukt. Bremen März 1826 (Slg. Berkenkamp) (A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834).

378 Siehe Kapitel 1.5.3.

Vgl. Focke, Joh.: Dreyer, Friedrich Adolf, in: BB, S. 115.

379 Vgl. Oelrichs 1835, S. 38 u. 39.

380 Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLVI., Nr. 218, S. 105. Das Gemälde wurde von einem Künstler namens Schwartz angefertigt. Damit könnte Johann Christian August Schwartz (1756–1814) gemeint sein, siehe Anhang III.

381 Vgl. Kat. Slg. Bremen 1813 (Slg. Tietjen) (KH Bremen, Kat. Br. 1813–1902).

Focke zu lesen, die besagt, dass die Brüder Eberhard (1777–1859)³⁸² und Dr. jur. Christian Focke (Abb. 32) bei der Auktion der Sammlung circa 73 Gemälde für 308 Reichstaler kauften.³⁸³ Sie bestätigt die genannte Äußerung Lürmans, die Gemälde seien jeweils zu einem zu niedrigen Preis versteigert worden.

Ähnlich wie bei eben genanntem Sammlungskatalog sowie bei den Auktionskatalogen der Sammlungen Duntze (1781) und Garlichs (1831/32), sind im Übrigen noch in manch anderen Auktionskatalogen handschriftliche Notizen über Käufer, Preise oder Qualität der zur Versteigerung angebotenen Kunstwerke zu entdecken.³⁸⁴ Die Namen der Käufer bestätigen, dass die bei Oelrichs im Jahre 1835 aufgeführten Kunstsammler und -händler tatsächlich zu den Protagonisten der damaligen lokalen Kunstszene gehörten.

Weitere Sammlungen, die Oelrichs nicht erwähnt hat, deren Existenz aber durch einen entsprechenden Auktionskatalog überliefert ist, waren im frühen 19. Jahrhundert die Sammlungen des Malers Johann Christoph Bernhard Baese (1790–1837)³⁸⁵, des Arztes F. A. Becher³⁸⁶ und der Familie Meinertzhagen.³⁸⁷

382 Vgl. digitale Ortsfamilienbücher der MAUS Gesellschaft für Familienforschung e.V., Bremen: http://www.die-maus-bremen.de/nofb/ofb/bremen_vegesack/index.php?id=zeigl&ia=10717 (08. März 2015) und Wurthmann 2009, S. 605.

383 Vgl. Kat. Slg. Bremen 1813 (Slg. Tietjen), Titelblatt (A KH Bremen, Kat. Br. 1813–1902). Vermutlich hat sich der Autor der Notiz, Dr. Focke, wiederum an die handschriftlichen Notizen innerhalb des Auktionskataloges gehalten, da diese Käufer und Preise der aufgelisteten Gemälde aufführen.

384 Vgl. Kat. Aukt. Bremen 1791 (Unbekannte Slg.), Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen), Kat. Aukt. Bremen 1830, Kat. Aukt. Bremen 1836, Kat. Aukt. Bremen 1837, Kat. Aukt. Bremen April 1840, Kat. Aukt. Bremen 1841, Kat. Aukt. Bremen 1844 (Slg. Burchard) (A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834, 1834–1846 und 1813–1902).

385 Kat. Aukt. Bremen 1839 (A KH Bremen, Kat. Br. 1834–1846)

Vgl. AKL Online, Dok-ID: _10100605 (08. März 2015).

Der Maler Johann Christoph Bernhard Baese wurde im Vorhergehenden bereits als Urheber einiger Gemälde im Hause von Bruno Castendyk erwähnt. Seine Sammlung war eine Zusammenstellung von 15 selbst angefertigten Kopien nach Raffael, vgl. Kat. Aukt. Bremen 1839 (Slg. Baese) (A KH Bremen, Kat. Br. 1834–1846).

386 Kat. Aukt. Bremen 1832 (A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834)

Die Lebensdaten und Vornamen von F. A. Becher sind unbekannt. Er hat aber 1817 Dreyers Initiative (siehe Kapitel 1.5.3.) unterstützt, siehe Anhang XX.

387 V. und Kat. Aukt. Bremen 1827 (A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834), Anhang IV. und V.

Die Sammlung Meinertzhagen ist über einen Auktionskatalog überliefert. Darin sind 121 Gemälde aufgeführt, unter anderem einige unbekannte Künstler und Kopien, aber auch eine große Zahl niederländischer Meister des 17. Jahrhunderts, vgl. Kat. Aukt. Bremen 1827 (Slg. Meinertzhagen) (A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834). Da es für die Inhaber viele in Frage kommende Namensvettern gibt, das Datum der Versteigerung aber mit keinen überlieferten Sterbedaten korrespondiert, soll hier festgehalten werden, dass die Familie Meinertzhagen eine Bremer Kaufmannsfamilie war, die Ratsherren und später Juristen stellte, vgl. BA 1806, S. 100, BA 1818, S. 152, BA 1844, S. 179. Vertreter der Familie Meinertzhagen waren im Übrigen 1844 und 1850 auch als Mitglieder im Kunstverein verzeichnet, vgl. Gesetze des Kunstvereins in Bremen 1844, Nr. 182, S. 8 und 1850, Nr. 226, S. 20 (A KH Bremen, Kat. Slg. Bremen 1837–91).

Zusammenfassend lässt sich feststellen: Erstens waren fast alle der von etwa 1770 bis 1849 in Bremen aktiven privaten Kunstsammler Vertreter der städtischen Oberschicht. Sie waren Gelehrte oder Kaufleute und/oder hatten politische beziehungsweise wirtschaftliche Ämter wie die des Senators oder Aeltermanns inne³⁸⁸. Ausnahmen bildeten nur der Sattler Miltenberg und die Kunsthändler beziehungsweise Künstler wie Tietjen und Dreyer, die Gebrüder Berkenkamp sowie Vater und Sohn Menken. Allerdings wurde bereits darauf hingewiesen, dass sich hier privates und professionelles Interesse überschneiden konnten. Bei den Vertretern der städtischen Elite konnte es sich sowohl um Mitglieder alteingesessener als auch erst seit jüngerer Zeit in Bremen ansässiger Familien handeln. In beiden Fällen untermauerte und demonstrierte der Aufbau einer Kunstsammlung den sozialen Status. Zweitens waren viele der genannten Kunstsammler familiär und/oder beruflich miteinander verbunden. Drittens zeichneten sich fast alle durch ein ausgeprägtes soziales und kulturelles Engagement aus und viertens sammelten die meisten Gemälde, vorwiegend von Alten Meistern. Werke zeitgenössischer (lokaler) Künstler machten hingegen nur einen kleineren Teil aus. Fünftens herrschte offenbar eine gewisse Wettbewerbssituation zwischen einzelnen Sammlern und sechstens setzten sich viele Sammlungen aus Beständen älterer Bremer Privatsammlungen zusammen. Oelrichs führte in seinem Aufsatz von 1835 mehrere solcher Übergänge von einer Bremer Privatsammlung in die nächste auf.³⁸⁹ Diese Angaben konnten im Falle von Duntze und Oelrichs³⁹⁰, Oelrichs und Garlichs³⁹¹ und Wilckens und Bar(c)hausen³⁹² anhand der entsprechenden Auktionskataloge oder Testamentsverfügungen bestätigt werden. Hierbei handelte es sich um den für Bremen so charakteristischen Bewahrungsgedanken, den Engelsing 1974 auch für Bremer (Privat-)Bibliotheken nachgewiesen hat:

„So erreichte auch der Sammeleifer, der große Bibliotheken schuf, erst zu Anfang des 18. Jahrhunderts einen Höhepunkt. Ohne ältere Sammlungen zu erwähnen, verzeichnete eine – wie ihr Verfasser [Johann Philipp Cassel] selbst zugibt, lückenhafte – Liste aus dem Jahr 1776 insgesamt fünfzehn Bibliotheken bremischer Gelehrter, die zwischen 1700 und 1770, gehäuft in den Jahrzehnten nach 1710 und 1750, aufgelöst wurden. Von ihnen gehörten fünf Juristen, eine einem Arzt, neun Geistlichen [...]. Dafür verschweigt die Angabe allerdings auch den Umstand, daß es sich nicht durchweg um gleichzeitigen, sondern z. T. um wandernden Besitz handelte. Sammler war ja immer der einzelne Gelehrte, nicht eine Familie. Sobald er gestorben war, versteigerten die Erben die Bücherei nach holländischem Vorbild in öffentlicher Auktion. Wenn auch einige Exemplare des gedruckten Katalogs weithin versandt wurden, blieb ein erheblicher Teil der Sammlung gewöhnlich am Ort und wurde von neu

388 Siehe hierzu Anhang IV.–VII.

389 Siehe Anhang VII., „Zum Verbleib einiger Sammlungen“

390 Siehe Kapitel 1.5.2.

391 Siehe vorliegendes Kapitel, Abschnitt zu Garlichs.

392 Siehe Kapitel 1.5.1.2.2.

entstehenden Gelehrtenbibliotheken geschluckt. »Unius bibliothecae interitus [...] est alterius ortus [Der Untergang der einen Bibliothek ist der Aufgang einer andern]«³⁹³.³⁹⁴

Umso bedauernswerter fanden es daher die Zeitgenossen, wenn eine wichtige Kunstsammlung nicht in Bremen bewahrt werden konnte. So schrieb Oelrichs 1835 über den Verbleib der Sammlungen der Gebrüder Castendyk, Lambertz, Kulenkamp und Miltenberg:

„Ihre Gemälde wurden in den letzten zwanzig Jahren von ihren Erben zum Verkauf gebracht, und gingen auf solche Weise theils in die jetzt bestehenden Sammlungen über, theils wurden sie durch einen gewissen Merlin³⁹⁵ aus Frankreich unserer Stadt entzogen.“³⁹⁶

Der Wunsch, lokalen Sammlungsbesitz in Bremen zu halten, spielte letztlich bei der offiziellen Gründung des Kunstvereins in Bremen 1823 eine entscheidende Rolle.³⁹⁷

393 Johann Philipp Cassel: Unvorgreifliche Gedanken über die öffentliche Bibliothek auf hiesigem Gymnasio und den darüber verfertigten Catalogus. Ms. 1752, in: Cassel: Historia literaria Gymnasii Bremensis. Ms. 1770 (StuUB Bremen: Brem. a. 199.), Bd. 2, S. 465, zitiert nach: Engelsing 1974, S. 88, Fußnote 37.

394 Engelsing 1974, S. 87 und 88.

395 Ein Auktionator namens Merlin existierte tatsächlich. In Lugts sogenanntem Répertoire sind 18 Kunstauktionen bis 1835 verzeichnet. Der Ort der Versteigerung war durchgehend Paris, vgl. Lugt I und Lugt II sowie Online-Version: <http://lugt.idcpublishers.info.asc.emedia1.bsb-muenchen.de/> (08. März 2015) und darin Lugt-Nr. 10298, 10646, 10691, 10780, 10828, 10865, 10926, 10930, 11153, 11298, 11319, 11903, 13263, 13288, 13888a, 13936, 13950 und 14120.

396 Oelrichs 1835, S. 37 und 38.

397 Siehe Kapitel 1.5.4.

1.4.2. Der vorherrschende lokale Sammlergeschmack und seine Herkunft

Die Durchsicht sämtlicher überlieferter Auktions- und Sammlungskataloge (siehe Anhang IV.) zeigt, dass in Bremen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hauptsächlich Werke Alter Meister gesammelt wurden. Wenn auch vereinzelt italienische oder französische Ältere Meister und zeitgenössische lokale Maler wie vor allem Johann Heinrich Menken zusammengetragen wurden, so galt die Vorliebe der Bremer Sammler doch klar der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Solche Werke sind in nahezu allen Katalogen am häufigsten vertreten. Bemerkenswert ist überdies, dass vorwiegend Gemälde gesammelt wurden, während Druckgraphiken oder Zeichnungen meist einen sowohl quantitativ als auch qualitativ geringeren Anteil ausmachten. Die noch zu behandelnden Sammler Peter Wilckens³⁹⁸, Hieronymus Klugkist³⁹⁹ und Johann Heinrich Albers⁴⁰⁰ stellen hier also Ausnahmen dar. Durchschnittlich wiesen die bekannten Bremer Sammlungen 125 Gemälde auf. Die größten Sammlungen umfassten um die 450 Gemälde (Slg. Becher), die kleinsten um die 15 Gemälde (Slg. Baese) (siehe Anhang IV.).

Der Umstand, dass im frühen 19. Jahrhundert in Bremen überwiegend Gemälde gesammelt wurden, ist deshalb so beachtlich, weil sich zeigen wird, dass sich sowohl die anfängliche Sammlung des Kunstvereins als auch die prominenten Sammlungen von Hieronymus Klugkist und Johann Heinrich Albers hauptsächlich aus Graphiken zusammengesetzt hatten.⁴⁰¹ Dies hätte den Schluss nahelegen können, dass diese Sammlungen den Geschmack und die Ausrichtung von Bremer Kunstsammlungen repräsentierten. Die Quellenlage offenbart jedoch ein gänzlich anderes Bild: dass nämlich gerade diese Sammlungen sich durch ihre Sammlungsobjekte grundlegend von der durchschnittlichen Bremer Kunstsammlung unterschieden. Von Bedeutung scheint in diesem Zusammenhang auch zu sein, dass sich Albers und Klugkist über ihre Sammlungsschwerpunkte abgesprochen haben sollen, um Überschneidungen zu vermeiden.⁴⁰² Diese Annahme kann man für die anderen lokalen Sammler ausschließen, da sich ihre Bestände stark ähnelten und sie sich teilweise sogar aus früheren lokalen Sammlungen zusammensetzten. Beim Vorgehen der meisten Bremer Sammler spielten also eher Neigung und Bewahrungsgedanke als der Wunsch nach

398 Siehe Kapitel 1.5.1.

399 Siehe Kapitel 2.5.1.1.

400 Siehe Kapitel 2.5.1.2.

401 Siehe Kapitel 2.3.3., 2.4.6., 2.5.1.1. und 2.5.1.2.

402 Vgl. Joh. Focke: Albers, Johann Heinrich, in: BB, S. 9.

Vollständigkeit, Einmaligkeit oder Abgrenzung (wie bei Wilckens, Albers und Klugkist) eine Rolle.

Angesichts der günstigeren Erwerbs- und Aufbewahrungsmodalitäten von Graphiken gegenüber Gemälden und der Platzprobleme in den engen Bremer Altstadt Häusern, verwundert die Mehrzahl an Gemäldesammlungen gegenüber Graphiksammlungen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Bremen. Allerdings darf nicht außer Acht gelassen werden, dass Gemälde sowohl aufgrund der tradierten Gattungshierarchie⁴⁰³ als auch aufgrund ihrer Eignung für Dekorations- und Präsentationszwecke attraktiver waren als Graphiken und dass einige Vertreter der Bremer Oberschicht, vor allem die alten Bremer Familien, seit jeher Landsitze besaßen und sich spätestens im Zuge der Umgestaltung der Bremer Wallanlagen auch weitere größere Anwesen außerhalb der Altstadt erbauten.⁴⁰⁴ Platzprobleme können daher in den meisten Fällen ausgeschlossen werden. Leider sind anhand der Bremer Adressbücher nur die Hauptwohnsitze der Bremer Sammler in der Altstadt nachzuweisen. Sonst hätten möglicherweise noch Zusammenhänge zwischen Wohnorten und Sammlungsbeständen hergestellt werden können.

So bleibt abschließend die Frage, weshalb Bremer Kunstsammler des frühen 19. Jahrhunderts vornehmlich niederländische Gemälde des 17. Jahrhunderts gesammelt haben. Zunächst muss darauf hingewiesen werden, dass sie mit ihrer Vorliebe für niederländische Malerei in einer bestimmten Sammlertradition standen. Schon seit dem 18. Jahrhundert gab es beim deutschen Bürgertum ein verstärktes Interesse an niederländischer Malerei. Innerhalb dieser neuen Niederländersammlungen geriet erstmals die Gattungshierarchie ins Wanken. So standen fortan nicht mehr Historien Gemälde an erster Stelle, sondern Landschaften und Genredarstellungen.⁴⁰⁵ Doch woher kam das Interesse für die niederländische Malerei?

Für Nordwestdeutschland oder die Hansestädte ist dies über die geographische Nähe zu Nordholland und die wirtschaftlichen und kulturellen Beziehungen beider Regionen zu erklären. Nicht nur Landschaft und Architektur ähnelten sich, sondern auch Gesellschaftsstruktur und Konfession.⁴⁰⁶ Karl Theodor Oelrichs hatte mit dieser Erkenntnis

403 Gemälde galten neben Skulpturen über Jahrhunderte hinweg als höchstes Sammlungsgut, vgl. Brieger, Lothar: Das Kunstsammeln. Eine Einführung in seine Theorie und Praxis, München 1917, S. 26 und 27.

404 Vgl. hierzu Stein, Rudolf: Klassizismus und Romantik in der Baukunst Bremens, Band 2, Die Vorstadt und die Stadt- Landgüter, Vegesack und Bremerhaven, Bremen 1965, S. 253–380.

405 Vgl. North, Michael: Niederländische Gemälde und Sammlungen in europäischen Residenzen und städtischen Zentren (18. Jahrhundert), in: Holland nach Rembrandt. Zur niederländischen Kunst zwischen 1670 und 1750, hrsg. von Ekkehard Mai, Köln u.a. 2006, S. 1–18.

406 Vgl. dazu auch die Aufsatzbände von Rudloff, Martina: Bremen und die Niederlande (Jahrbuch der Wittheit zu Bremen 1995/96), Bremen 1997 und von Schilling, Heinz und Diederiks, Herman: Bürgerliche Eliten in

sogar seinen Aufsatz über die Bremer Kunst- und Sammlerszene von 1835 eingeleitet. Hier wird insbesondere deutlich, dass es nicht nur Handelsbeziehungen waren, die zum niederländischen Einfluss beziehungsweise Vorbild in Bremen führten, sondern auch Emigranten, die wegen der spanischen Rekatholisierungsbestrebungen in den Niederlanden in Bremen sesshaft geworden waren:

„Bremens Lage an einem sich in die Nordsee ergießenden Flusse, und seine Nähe zu den Niederlanden, läßt es vermuthen, daß schon in sehr früher Zeit eine enge Verbindung mit Holland, Flandern und Brabant statt gefunden habe und das, was dort sich in schönster Blüthe entfaltete, unseren Vorfahren nicht fremd geblieben sey. Wirklich bedarf es auch keiner gar großen Einsicht, um noch überall in Sprache, Sitte, Religion und mannichfachen Gebräuchen die Einwirkung eines starken fortwährenden Verkehrs mit jenen Ländern zu erkennen [...]. Philipp des Zweiten Bigotterie und Grausamkeit führte uns Tausende der edelsten Familien Belgiens zu, – sie entflohen dem Fanatismus und brachten uns ihr Wissen, ihre Kenntnisse, ihre Religion, Flamländer bebauten und bewirthschafteten zuerst unsern sterilen sandigen Boden; von ihnen haben wir die Kanäle durch unsere Moorgegenden, von den Holländern den Schutz gegen Wassergefahr, – unsere Deiche. Nur Unkenntnis und Undankbarkeit kann uns verkennen lassen, wie viel wir an materiellem und intellectueller Lebensglück von unseren Nachbarn [sic!] empfangen haben [...]. Unter denjenigen Culturgegenständen, welche uns die Niederländer zuführten, gehört auch die Malerei, die Zeichen-, die Kupferstecherkunst und die der Letzteren verwandten Künste.“⁴⁰⁷

Ebendiese Erzeugnisse der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts waren unter ähnlichen Bedingungen entstanden, wie sie im 19. Jahrhundert in Bremen vorherrschten. Das erstarkte, protestantische Bürgertum bestimmte den Kunstmarkt als Auftraggeber und als Käufer. Dabei stand vor allem die Darstellung der eigenen, unmittelbaren Umwelt im Vordergrund⁴⁰⁸:

„Es war nicht die Kunst der großen Gebärde, sondern die Wiedergabe der sichtbaren Lebenswelt, die das Hauptmotiv ausmachte – eine Lebenswelt in ihrer ganzen Vielfalt. Das gilt für die Natur- und Landschaftsmalerei ebenso wie für die Bauern- und Wirtshausszenen oder die Architekturmalerei, ganz besonders aber gilt das für die Interieurs und Stilleben, die in Fülle gemalt und gekauft wurden.“⁴⁰⁹

Daher bot diese Malerei gerade für bürgerliche Sammler vielerlei Identifikationsmöglichkeiten. Auch Gustav Pauli, der erste Direktor der Kunsthalle Bremen, brachte dies 1918 in seiner damaligen Funktion als nunmehr Direktor der Hamburger

den Niederlanden und in Nordwestdeutschland: Studien zur Sozialgeschichte des europäischen Bürgertums im Mittelalter und in der Neuzeit (Städteforschung: Reihe A, Darstellungen, Band 23), Köln 1985.

407 Oelrichs 1835, S. 28 und 29.

408 Vgl. Held, Jutta: Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert, bearbeitet von Jutta Held und Norbert Schneider, Köln 1993, S. 108–134 und Lademacher, Horst: Nationales Selbstverständnis und bürgerliches Selbstbewusstsein. Zur Malerei der Niederländischen Republik im 17. Jahrhundert, in: Bürgertum und Kunst in der Neuzeit, hrsg. von Hans-Ulrich Thamer (Städteforschung: Reihe A, Darstellungen, Band 57), Köln 2002 S. 77–97.

409 Lademacher 2002, S. 96.

Kunsthalle auf den Punkt:

„Nicht sowohl die äußeren Gründe eines bequemen und ziemlich wohlfeilen Erwerbes aus dem reichlich vorhandenen Material sind dafür zu nennen, als vielmehr die inneren Gründe der Geistesverwandtschaft. Nirgendwo hatte bisher die bürgerliche Kultur ein so umfassendes künstlerisches Denkmal erhalten wie in der holländischen Malerei jenes Zeitraumes.“⁴¹⁰

Ein letzter, nicht unbedeutender Grund, weshalb die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts im 19. Jahrhundert auf so große Resonanz stieß, war, dass die Qualität und Bedeutung dieser Werke weitgehend unumstritten war, wohingegen dies für die zeitgenössische Kunst noch nicht absehbar war. Gemälde Alter Meister stellten also im Vergleich mit Werken Neuerer Meister eine weitaus sicherere Kapitalanlage dar. So kommt Robin Lenman auch zu dem Ergebnis, dass private Galerien moderner Kunst im 19. Jahrhundert in Deutschland viel seltener waren als Sammlungen älterer Kunst.⁴¹¹ Dieser Sachverhalt ändert sich in Bremen – wie auch Gustav Pauli in seinem Vorwort zum Ausstellungskatalog Historischer Gemälde aus bremischem Privatbesitz von 1904 darstellte – erst mit der verstärkten Öffnung des Kunstvereins ab den 1840er Jahren⁴¹²:

„Aus inneren und äußeren Gründen [...] kamen für unsere Mitbürger namentlich die Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts in Betracht. Das galt noch für die ersten Jahrzehnte des verflossenen Säkulums, bis die Ausstellungen des Kunstvereins das allgemeine Interesse auf die Kunsterzeugnisse der Gegenwart lenkten.“⁴¹³

410 Pauli, Gustav: Die Sammlung von Gemälden Alter Meister, in: Katalog der alten Meister der Kunsthalle zu Hamburg, Hamburg 1918, S. XII.

411 Vgl. Lenman 1993, S. 55.
Siehe auch Kapitel 2.5.2.2.7.

412 Siehe Kapitel 2.4.

413 Kat. Ausst. Bremen 1904, S. 5.

1.5. Die wichtigsten überlieferten Kunstsammlungen und -sammler in Bremen ab circa 1770 bis 1823

1.5.1. Zwischen Hommage, Künstlerförderung und Mäzenatentum: Das Porträtkabinett des Kaufmanns und Privatiers Peter Wilckens (1735–1809)

Der Sammler und Mäzen Peter Wilckens (Abb. 34) spielte im gesellschaftlichen und kulturellen Leben Bremens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts unbestritten eine bedeutende Rolle: Er zählte zu den Direktionsmitgliedern der Gesellschaft „Museum“⁴¹⁴, engagierte sich sozial für hilfebedürftige Berufsgruppen und förderte bevorzugt lokale Künstler⁴¹⁵.

Doch was ihn darüber hinaus auszeichnet, ist vor allem die Tatsache, dass er der Bremer Elite ein Denkmal setzte, indem er ihre Mitglieder porträtieren ließ und damit das noch heute in großen Teilen erhaltene und nach ihm benannte Peter Wilckens'sche Porträtkabinett schuf. Dieses gehört seit 1899 zur Sammlung des heutigen Focke-Museums in Bremen und wird dort seit 1998 dauerhaft präsentiert (Abb. 35). Bis dato wurden 162 kleinformatige, kolorierte Handzeichnungen und zwei Gemälde der zeitweise in Bremen ansässigen Künstler Ernst Heinrich Abel (1730/37–?), Jacob Fehrmann (1760–1837) und Christian August Schwartz (1756–1814)⁴¹⁶ dazu gezählt. Bei den Porträtierten handelt es sich hauptsächlich um Vertreter der Bremer Oberschicht zu Lebzeiten von Peter Wilckens.

Das Peter Wilckens'sche Porträtkabinett stellt aufgrund seiner Entstehungsumstände, seiner Beschaffenheit und seiner kulturhistorischen Bedeutung eine Ausnahme und Besonderheit innerhalb des Bremer Sammlungswesens des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts dar. Zugleich steht es in der Tradition der sogenannten Freundschaftsgalerien des 18. Jahrhunderts. Im Gegensatz zu anderen bürgerlichen Porträtkabinetten wie beispielsweise dem berühmten Freundschaftstempel des Dichters Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719–1803) in Halberstadt oder dem Porträtkabinett des Buchhändlers und Verlegers Philipp Erasmus Reich (1717–1787) in Leipzig⁴¹⁷ wurde es aber noch nicht eingehend

414 Vgl. Engelbracht / Hauser 2009, S. 45.

415 Vgl. Wilckens, Bernhard Johann: Aus der Geschichte der Familie Wilckens 1755–1890, in: 150 Jahre Bremer Clubleben. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Bremens, hrsg. vom Club zu Bremen, Bremen 1933, S. 223 und 228.

416 Zu den Lebensdaten der drei Künstler, vgl. Becker, Regina: Künstler und Werke, in: Kat. Ausst. Bremen 2000, S. 142, 144 und 151.

417 Siehe Kapitel 1.5.1.2.6.

erforscht. Es soll deshalb im Folgenden – vor dem Hintergrund der Familiengeschichte von Peter Wilckens – einer erstmaligen ausführlichen Analyse unterzogen werden.

1.5.1.1. Die Geschichte der Familie Wilckens in Bremen⁴¹⁸:

Vom Untermieter im Schütting bis zum Hausherren auf der Aschenburg

Die Biographie von Peter Wilckens reiht sich ein in eine klassische Bremer Erfolgsgeschichte, nämlich die des Familienunternehmens Wilckens, welches im 17. Jahrhundert begründet wurde und im 18. Jahrhundert eine Blüte erlebte. Erst nach rund 150 Jahren, im beginnenden 19. Jahrhundert, verlor die Firma und damit die Familie Wilckens an wirtschaftlicher Bedeutung.

Peter Wilckens zählt zu der Generation seiner Familie, die von den Früchten ernten konnte, die ihre Vorfahren gesät hatten. So war er auch den Großteil seines Lebens nicht erwerbstätig, sondern schied verhältnismäßig früh aus dem elterlichen Unternehmen aus und wurde Privatier oder wie es im ersten Bremer Adressbuch von 1794 heißt, „Rentenirer“.⁴¹⁹

Der Urgroßvater von Peter Wilckens⁴²⁰, Henrich Wilckens (gest. 1668), gilt als Begründer des

418 Im Staatsarchiv in Bremen existiert kein Nachlass der Familie Wilckens. Die Geschichte der Familie ist dennoch durch die Schriften zweier Nachkommen, Johann Gildemeister (Gildemeister 1911, gedrucktes Dokument in der „Grauen Mappe“ (GM) Familie Wilckens, in: DIE MAUS Gesellschaft für Familienforschung e.V., Bremen, Familiengeschichtliche Sammlung) und Bernhard Johann Wilckens (Wilckens 1932 und 1933) vergleichsweise gut überliefert, wobei Letzterer Gildemeister teilweise wörtlich rezipiert. Beide stützen ihre Ausführungen auf Familiendokumente, die heute allem Anschein nach verloren sind. Ein weiterer Nachfahre, Friedrich Wilckens, hat 1964 eine verhältnismäßig umfangreiche Familienhistorie verfasst (Friedrich Wilckens: Geschichte der Familie Wilckens, Bonn 1964 (Dokument mit Schreibmaschine verfasst, in der „Grauen Mappe“ (GM) Familie Wilckens, in: DIE MAUS Gesellschaft für Familienforschung e.V., Bremen, Familiengeschichtliche Sammlung). Da sich Friedrich Wilckens dabei jedoch hauptsächlich auf oben genannte Autoren stützt und zudem oftmals lückenhaft zitiert bzw. belegt, habe ich mich in meinen Ausführungen zur Geschichte der Familie Wilckens vornehmlich auf oben genannte Autoren und auf die Primärliteratur gestützt.

419 Vgl. Wilckens 1933, S. 212 und Schwarzwälder, Herbert: Die Aschenburg. Von Steinhaus und Bastion zum Wohnhaus und Bürohaus, in: Bremisches Jahrbuch, hrsg. vom Staatsarchiv Bremen in Verbindung mit der Historischen Gesellschaft Bremen, Bd. 78, Bremen 1999, S. 17.

Als sogenannter Rentenirer ist Peter Wilckens ab 1794, also im Alter von 59, in der ersten erhaltenen Ausgabe des Bremer Adressbuches aufgeführt, vgl. BA 1794, S. 86 und BA 1798, S. 96.

420 Zum leichteren Verständnis der verwandtschaftlichen Beziehungen innerhalb der Familie Wilckens, siehe Anhang, VIII. Stammbaum der Familie Wilckens. Die dort und im Text aufgeführten Lebensdaten und -orte sind den Stammtafeln der Familie Wilckens entnommen, vgl. U.A. (Unbekannter Autor): Stammtafel der Familien Wilckens und Gildemeister, Bremen 1905 (gedrucktes Dokument in der „Grauen Mappe“ (GM) Familie Wilckens, in: DIE MAUS Gesellschaft für Familienforschung e.V., Bremen, Familiengeschichtliche Sammlung).

Familienunternehmens in Bremen.⁴²¹ Er ist sodann auch derjenige Familienvertreter, der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch zur Untermiete im Keller des Schütting (Abb. 36) als einfacher Färber von Kattunen (Baumwollgewebe) tätig war⁴²², während sein Urenkel Peter Wilckens um die hundert Jahre später ohne bemerkenswertes Eigenverdienst als Hausherr auf der sogenannten Aschenburg (Abb. 37) wohnte, einem großzügigen Anwesen in der westlichen Altstadt⁴²³. Doch bereits Henrich Wilckens war es gelungen, seine Kattundruckerei und -handlung erfolgreich auszubauen und so hatte er 1661, sieben Jahre vor seinem Tod, das nahe des Schütting gelegene und erst zehn Jahre alte Gebäude am Markt Nr. 16 (Abb. 38) erwerben können. Dieses nutzte er vermutlich als Kontor- und Wohnhaus (siehe markierter Stadtplan von 1757, Anhang, I., Nr. 6).⁴²⁴

Nach dem Tod von Henrich Wilckens wurden die Geschäfte von seinem Sohn, Martin Wilckens (1658–?) weitergeführt. Weil sich der Transport der Kattune (zu Zwecken weiterer Verarbeitung) vom Kontorhaus am Markt bis zur Weser an der Schlachte zu umständlich gestaltet hatte, hatte Martin Wilckens den Unternehmenssitz auf ein Grundstück auf dem Geeren in der westlichen Altstadt (siehe markierter Stadtplan von 1757, Anhang I., Nr. 7) verlegt. Auf demselben Grundstück ließ sein Sohn, der Schottherr⁴²⁵ und Vater von Peter Wilckens, Henrich Wilckens (1689–1755), zwischen 1740 und 1755 zwei Gebäude errichten: ein mehrstöckiges Haus am Geeren Nr. 38⁴²⁶ (Abb. 39) und südlich davon die sogenannte

421 Vgl. Gildemeister, Johann: Aus altbremischen Familienpapieren: Die Familie Wilckens im 17. und 18.

Jahrhundert, Aufzeichnungen von Johann Gildemeister (1753–1837), verfaßt in der Zeit um 1830, in: Die Güldenammer – eine Bremische Monatsschrift, 1. Jahrgang, Heft 8, Mai 1911, S. 453.

422 Vgl. ebd.

Bernhard Johann Wilckens beschreibt diese Geschäftslage zwar als besonders ideal und daher teuer, vgl. Wilckens, Bernhard Johann: Die Entstehung und das Aufblühen der Industrie der Kattundruckerei in Bremen unter der Familie Wilckens im 17. und 18. Jahrhundert, in: Jahrbuch des Club zu Bremen, Bremen 1932/33, nichtsdestotrotz lebte und arbeitete Henrich Wilckens dort zur Untermiete und daher kann man die oben benannte Entwicklung, die er und seine Nachkommen in der Folge beschritten haben, durchaus als Aufstieg beschreiben.

423 Vgl. Schwarzwälder 1999, S. 15–18 und BA, 1796, S. 96.

424 Vgl. Gildemeister 1911, S. 453 u. 454 und Schwarzwälder 1999, S. 15. Bei Gildemeister 1911 wird das 1661 von Henrich Wilckens erworbene Haus als Nr. 16 am Markt bezeichnet. Konsultiert man jedoch die extern zugängliche Datenbank des Landesamt für Denkmalpflege (LfD) in Bremen, wird dort die „Utlucht des Wilcken'schen Haus, um 1650“ erwähnt (<http://194.95.254.61/denkmalpflege/index.htm> (08. März 2015), unter Markt 14–16), welcher wiederum bei Stein 1960 als „Markt 15, Auslucht“ ein eigener Beitrag gewidmet ist und welche 1755 entstanden, als „Beispiel vollendeten Bremer Rokocos“ bezeichnet wird (Stein, Rudolf: Bremer Barock und Rokoko. Erhaltene und verlorene Baudenkmäler als Kultur- und Geschichtsdokumente, Bremen 1960, S. 208). Insofern müsste die Angabe von Schwarzwälder 1999, der das Haus als Nr. 15 am Markt bezeichnet, korrekt sein. Es konnten keine zeitgenössischen Ansichten des Hauses ausfindig gemacht werden.

425 Das Amt des Schottherrn wurde jeweils von zwei Ratsherren ausgeführt und konnte zwei Aufgabenbereiche beinhalten: erstens die Aufsicht über den Waffenbestand in der Schottkammer (Zeughaus) und zweitens die Aufsicht über die Erhebung des sogenannten Schosses, einer Vermögenssteuer, vgl. Schwarzwälder 2002, S. 639.

426 Die Hausnummer erschließt sich bei Meyer, Hans Hermann: Die Bremer Altstadt. Wanderungen in die

Aschenburg direkt an der Weser (siehe markierter Stadtplan von 1757, Anhang I., Nr. 8 und Abb. 37).⁴²⁷

Unter Schottherr Henrich Wilckens und dessen Bruder, dem Aeltermann Johann Wilckens (1694–1755), gedieh die Kattundruckerei und -handlung am stärksten, wobei ersterer sich auf das Bedrucken und zweiterer sich auf den (internationalen) Handel mit Kattun spezialisiert hatte. Eine solche enge Verbindung zwischen Produktionsbetrieb und Handelsgeschäft wertet Andreas Schulz als eines der ersten Anzeichen für den Übergang vom Großhandel zur Frühindustrialisierung.⁴²⁸ Bereits um 1730 soll die Firma Wilckens siebzig bis achtzig Personen beschäftigt haben.⁴²⁹ Deshalb lassen sich die Gebrüder Wilckens als Großunternehmer beziehungsweise -fabrikanten bezeichnen.⁴³⁰

Dass die Geschäfte unter den beiden Brüdern äußerst positiv verliefen, lässt sich nicht nur an der großen Anzahl der Angestellten und den Ämtern beziehungsweise Titeln der Firmenvorsteher ablesen, sondern auch an dem Umstand, dass Henrich Wilckens seinem ältesten Sohn, Hermann Wilckens (1719–1774) eine Ausbildungsreise durch entsprechende Kontorhäuser in England, Holland und Frankreich finanzierte⁴³¹. Außerdem ging er selbst einer ausgefallenen und finanziell aufwändigen Freizeitbeschäftigung nach, wie ein Nachkomme der Familie Wilckens, Johann Gildemeister, in den 1830er Jahren beschrieb:

„Sein Fach, die Kunst des Färbens, führte ihn, Henrich Wilckens, von selbst in die Chemie. Indem er tiefer in dies Studium einzudringen suchte und nun auch zu den wenigen Büchern der damaligen Zeit seine Zuflucht nahm, wurde er allmählich von der Sucht seiner Zeit, den Stein der Weisen zu finden, d.h. die Kunst zu entdecken, Gold zu machen, angesteckt [...]. Er hatte eine sehr vollständige Sammlung alchymistischer Schriften zusammengebracht und in seinem Testament ausdrücklich angeordnet, daß sie unveräußerlich zusammengehalten werden sollten [...]. In dem Souterrain seines Hauses⁴³² hatte Übergroßvater [sic!] sich ein eigenes chemisches Laboratorium bauen lassen.“⁴³³

Henrich Wilckens hatte also eine eigene, naturwissenschaftliche Sammlung beziehungsweise Bibliothek zusammengetragen, die Peter Wilckens bereits als Vorbild vor Augen standen. Auch Peter Wilckens' älterer Bruder, Martin Wilckens (1721–1777), soll Ölgemälde

Vergangenheit, Bremen 2003, S. 244 und Beiheft, S. 29. Bei Stein 1960 wird das Haus mit der jüngeren Nummer 26 besprochen, vgl. Stein 1960, S. 216–222.

427 Vgl. Schwarzwälder 1999, S. 15 u. 16, Anm. 10.

428 Vgl. Schulz 2002 a, S. 99.

429 Vgl. Schwarzwälder 1999, S. 15 u. 16.

430 Vgl. Schulz 2002 a, S. 105.

431 Vgl. Gildemeister 1911, S. 460.

432 Hier handelt es sich um das Haus auf dem Geeren Nr. 38, vgl. Gildemeister 1911, Fortsetzung S. 5 u. 6.

433 Gildemeister 1911, Fortsetzung S. 2.

gesammelt haben.⁴³⁴ Insofern hatte das Sammeln bei den Wilckens' – ausgehend von Henrich Wilckens – eine gewisse Tradition innerhalb der Familie gehabt. Henrich Wilckens hatte jedoch nicht nur die ideellen, sondern vor allem auch die materiellen Voraussetzungen für die Sammlertätigkeit seiner Söhne geschaffen. Denn nach seinem Tod 1755 sollen alle seine sieben Kinder ein Anrecht auf ein Erbteil von jeweils 10.000 Talern Gold gehabt haben.⁴³⁵

Das Textil- und Färbeunternehmen, welches Henrich Wilckens hinterlassen hatte, wurde zunächst von seiner Witwe Anna Margarethe Wilckens (1695–1772) und seinen jüngsten Söhnen Peter und Werner Wilckens (1736–1807) fortgeführt.⁴³⁶ Die ältesten Söhne Hermann, Martin und Henrich Wilckens dürften sich zu diesem Zeitpunkt bereits wirtschaftlich und gesellschaftlich etabliert und damit vom väterlichen Unternehmen emanzipiert haben. Hermann und Henrich Wilckens junior (1723/25–1791) hatten 1763 und 1768 Eingang ins Collegium Seniorum der Aelterleute gefunden⁴³⁷ und Martin Wilckens hatte bereits eine eigene Kattunhandlung eröffnet⁴³⁸. Aufgrund dieser Berufserfahrungen dürften Peter und Werner Wilckens ihren Bruder Martin um etwa 1768 in das allein auf ihren Schultern lastende Familienkontor gerufen haben.⁴³⁹ Denn bereits vier Jahre später, nach dem Tod der Mutter 1772, führte der 51-jährige Martin Wilckens die Familiengeschäfte weitgehend alleine fort. Peter Wilckens war in der Zwischenzeit aus der Firma ausgetreten und Werner Wilckens hatte es vorgezogen, sich auf dem eigenen, östlich von Bremen gelegenen Landgut in der Vahr (Abb. 40) seiner Pferdeliebhabe statt seiner Firmenteilhaberschaft zu widmen.⁴⁴⁰

Eine derartige Aufgabenverteilung war der vierten Generation der Familie Wilckens in Bremen nur auf Grundlage eines elterlichen Vermächtnisses möglich gewesen, das insgesamt einen Wert von 500.000 Talern Gold überschritten hat. Dieses Erbe setzte sich unter anderem zusammen aus mehreren Grundstücken (46.600 Taler Gold), den benannten Wohn- und Kontorhäusern beziehungsweise einigen Fabrikgebäuden (30.000 Taler Gold) wie beispielsweise zwei sogenannten Bleichen vor der Schleifmühle und dem Steintor (Abb. 41),

434 Vgl. ebd., Fortsetzung S. 7. Ein weiterer Hinweis darauf findet sich bei Oelrichs 1835, S. 36. Über die Sammlung von Martin Wilckens konnte nichts Weiterführendes in Erfahrung gebracht werden.

435 Vgl. Gildemeister 1911, S. 455.

436 Vgl. Wilckens 1933, S. 207.

437 Vgl. Wappenbuch des Collegium Seniorum der Aelterleute bzw. der Handelskammer Bremen (Wappenbuch C.S./H.K. Bremen), S. 114 u. 115 und Wilckens 1932, S. 58.

438 Vgl. Wilckens 1933, S. 209.

439 Vgl. ebd., S. 209. Wilckens 1933 veranschlagt den Eintritt von Martin Wilckens in das Familienunternehmen auf dieses Jahr, da Martin Wilckens und seinen Geschwistern zu diesem Zeitpunkt ein Betrag von 5000 Talern zur bereits bestehenden Aussteuer von 10.000 Talern von ihrer Mutter überschrieben wurde.

440 Vgl. ebd., S. 212 u. 215.

des Weiteren aus bedruckten und unbedruckten Kattunen (164.000 Taler Gold), Farbvorräten (8.300 Taler Gold), Mobiliar (4.500 Taler Gold) und beweglichem (12.000 Taler Gold) sowie unbeweglichem Kapital (ca. 200.000 Taler Gold).⁴⁴¹ Die damalige Familie Wilckens kann daher aus heutiger Sicht – also unter Berücksichtigung der Veränderung von Währung und Kaufkraft – zweifelsohne als „Millionärsfamilie“ bezeichnet werden.

Ein weiteres Indiz für den großen Reichtum der Familie findet sich in den 1933 verfassten Beschreibungen von Johann Bernhard Wilckens über die alljährlich stattfindenden Neujahrsfeierlichkeiten seiner Vorfahren⁴⁴².

„Neujahr wurde bereits in dem Hause der Frau Schottherr Henrich als ein besonderer Familientag gefeiert. [...] Zu Mittag war ein großes Mittagessen angestellt, an welchem die Kinder teilnahmen. Nach Tisch um 2 Uhr erschienen die sämtlichen Equipagen der Kinder, denn jeder hielt sich Kutschen und Pferde.“⁴⁴³

Der Wirtschafts- und Sozialhistoriker Rolf Engelsing zählt das Unterhalten von Equipagen zu einem Charakteristikum für die von ihm als seigneurial bezeichneten Lebensgewohnheiten einiger Kaufleute in den Hansestädten Bremen und Hamburg im 18. und 19. Jahrhundert:

„In Kaufmannshäusern wuchsen die Aufwendungen beinahe ins Unangemessene, wenn die Kaufleute vom bürgerlichen Lebensstil zum seigneurialen wechselten. Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts gehörten für einen reichen hanseatischen Kaufmann der Besitz eines großen Stadthauses, Equipage, vier bis sechs Pferde, zahlreiche Dienerschaft, ein Landgut mit einer stattlichen Villa, Gastmähler, ein Anhang von unterstützungsbedürftigen Verwandten und ein oder zwei verschwenderische Söhne zum üblichen Kreis der repräsentativen Annehmlichkeiten und Lasten.“⁴⁴⁴

Bedenkt man, dass der Besitz von Equipagen innerhalb der Familie Wilckens schon zu Lebzeiten von Henrich Wilckens (1689–1755) üblich war, dann kann man diese Lebensführung möglicherweise sogar als beispielhaft für die – wie Engelsing schreibt – erst am Ende des 18. Jahrhunderts gängige Lebensart wohlhabender Kaufmannsfamilien in Bremen bezeichnen.

441 Vgl. Wilckens 1933, S. 210 u. 211.

442 Johann Bernhard Wilckens gehörte der 8. Generation der Familie Wilckens in Bremen an, während es sich bei der im Zitat erwähnten Generation von Henrich Wilckens um die 3. Generation der Familie in Bremen handelt. Insofern müsste diese korrekterweise als Urururgroßelterngeneration von Johann Bernhard Wilckens bezeichnet werden, vgl. U.A. (Unbekannter Autor): Stammtafel der Familien Wilckens und Gildemeister, Bremen 1905, S. 8 u. 33 (gedrucktes Dokument in der „Grauen Mappe“ (GM) Familie Wilckens, in: DIE MAUS Gesellschaft für Familienforschung e.V., Bremen, Familiengeschichtliche Sammlung).

443 Wilckens 1933, S. 215 u. 216.

444 Engelsing, Rolf: Lebenshaltungen und Lebenshaltungskosten im 18. und 19. Jahrhundert in den Hansestädten Bremen und Hamburg, in: International Review of Social History, Volume 11, Assen 1966, S. 90.

Obwohl durchaus davon auszugehen ist, dass Peter Wilckens eine Ausbildung im elterlichen Kontor erhalten hatte, arbeitete er dort vermutlich nur bis 1768, dem Eintritt seines Bruders Martin Wilckens in das Familienunternehmen. Danach konnte er sich – nicht zuletzt wegen des eben beschriebenen großen Familienvermögens beziehungsweise wegen seines Erbanteils und wegen der offenbar weiterhin gut laufenden Geschäfte – vollkommen aus dem aktiven Erwerbsleben zurückziehen und den Rest seines Lebens als Privatmann zubringen. Zu diesem Zeitpunkt war er gerade einmal 33 Jahre alt. Just in diese Lebensphase fallen seine Eheschließung und der Beginn seiner Porträtsammlung: 1765 heiratete Peter Wilckens die Kaufmannstochter Anna Adelheid Lambertz (1739–1821) (Abb. 42). Ihr Vater, Lambert Lambertz senior (1693–1791)⁴⁴⁵ (Abb. 43), war erfolgreich im Leinenhandel tätig gewesen⁴⁴⁶ und somit gehörte auch die Familie Lambertz zum überschaubaren Kreis der Bremer Oberschicht. Im Nachruf auf Anna Adelheid Wilckens vom 28. Oktober 1821 in der Zeitschrift *Der Bürgerfreund*⁴⁴⁷ wurde zunächst das Elternhaus Lambertz näher beschrieben, um dann auf die eheliche Verbindung mit der Familie Wilckens überzuleiten:

„Ein gütiges Schicksal hatte übrigens von ihrer [Anna Adelheid Lambertz'] frühen Jugend an, für ihre Bildung und Entwicklung auf eine vorzügliche Art gesorgt. Ihr Vater war einer der ersten, reichsten und angesehensten Kaufleute hieselbst, und das älterliche Haus, worin Gastfreiheit und Biederkeit herrschte, stand allen Fremden, vorzüglich vom Kaufmannsstande offen und war so der Zusammenschluß aller derer, die aus England, Frankreich, Spanien und Portugal oder von anderen Ländern her kommend, diese Stadt besuchten [...]. So war denn auch während dem Leben des zu früh ihr entrissenen theuren Ehegatten, ihr eignes Haus vorzüglich der Sitz der höchsten Liberalität und Gastfreiheit und jedem gebildeten Fremden der Zutritt zu solchem leicht.“⁴⁴⁸

Die Eheschließung zwischen Peter Wilckens und Anna Adelheid Lambertz bestätigt also die von Andreas Schulz beschriebene Praxis der geschlossenen Heiratskreise innerhalb der Bremer Elite.⁴⁴⁹ In der Staats- und Universitätsbibliothek Bremen befinden sich ein Hochzeitsgedicht vom 7. Mai 1765 und ein Spruchband anlässlich der silbernen Hochzeit des

445 Vgl. Ueltzen-Barckhausen: Familiengeschichtliche Quellen in Bremen (3. Fortsetzung).

Familiengeschichtliches: Nachrichten über die aus dem Eiderstedtischen (Schleswig) stammende, bremische Familie Lambertz: 1. Zur Einführung. 2. Chronik-artige Aufzeichnungen von Gerhard Lambertz (*1698, † 1755) aus einem alten Familien-Stammbuch. 3. Chronik-artige Aufzeichnungen von Lambert Lambertz (*1726, † 1791) aus einer alten Familien-Bibel, in: Blätter der „Maus“, Gesellschaft für Familienforschung Bremen e.V., Heft Nr. 8, Dezember 1932, S. 38.

446 Vgl. Neubearbeitung Kat. Slg. Wilckens, Nr. K.0008, Anhang XVII.

447 Die Zeitschrift wurde später *Bremer Bürgerfreund* genannt und war gemischten Inhalts. Sie erschien von 1816 bis 1866 wöchentlich, vgl. Schwarzwälder 2002, S. 124.

448 Unbekannter Autor (U. A.): „Dem Andenken der Frau Anna Adelheid Wilckens, gebornen Lambertz, geboren am 17 Novb. 1740, gestorben am 23. Octbr. d. J.“, in: *Der Bürgerfreund*, Sonntag, den 28. October 1821, 6. Jahrgang, 4. Quartal, Nr. 86, S. 683.

449 Siehe Kapitel 1.1 und vgl. Schulz 2002 a, S. 64.

Ehepaares Wilckens vom 7. Mai 1790.⁴⁵⁰

Nur etwa sieben Jahre nach seiner Eheschließung, 1772, begann Peter Wilckens mit dem Aufbau seiner Porträtsammlung.⁴⁵¹ Den Auftrag zur Herstellung von Porträts könnte Peter Wilckens nicht nur aus Anlass seines selbstbestimmten Rückzuges aus dem Erwerbsleben oder seiner Eheschließung erteilt haben, sondern noch aus einem weiteren begünstigenden Faktor: Im Zuge seiner Hochzeit hatte er höchstwahrscheinlich die sogenannte Aschenburg an der Weser bezogen⁴⁵² und erst durch diese Wohnraumvergrößerung den nötigen Platz zur Unterbringung eines Kunstkabinetts zur Verfügung gehabt.

Die Aschenburg befand sich auf einem in die Weser vorspringenden Grundstück im St. Stephaniviertel in der westlichen Altstadt, zwischen Großer und Kleiner Fischerstraße und lag südlich des Wilckens'schen Anwesens am Geeren Nr. 38 (siehe markierter Stadtplan von 1757, Anhang I., Nr. 7 und 8). Das ursprüngliche Entstehungsdatum der Aschenburg ist unbekannt. Herbert Schwarzwälder vermutet, dass das Gebäude zu den Bremer Steinhäusern oder Wohntürmen zählt, in denen seit dem Mittelalter Familien der Oberschicht lebten. Die Benennung leitet sich möglicherweise entweder von einem ehemaligen Besitzer namens Asko oder von dem Wort Ask (gleichbedeutend mit dem Wort Schiff) ab.⁴⁵³

Vom mittleren 16. bis zum beginnenden 18. Jahrhundert wurde die Aschenburg als Bastion zur Verteidigung der Weserfront genutzt.⁴⁵⁴ Zwischen 1740 und 1755 soll Peter Wilckens' Vater, Henrich Wilckens, dann auf dem in die Weser vorspringenden Grundstück das zweistöckige Gebäude mit Walmdach errichtet haben⁴⁵⁵, welches auf einer Stadtansicht aus dem Jahre 1767 zu sehen ist (Abb. 37).

Aufgrund eines Eintrags in einer Stadtchronik aus dem Jahre 1799, in dem die Aschenburg als „zur Wilckenschen Cattunfabrique eingerichtetes Gebäude“⁴⁵⁶ beschrieben wird, schließt Schwarzwälder, dass die Aschenburg von Zeitgenossen nicht als abgesonderter und alleiniger Besitz von Peter Wilckens begriffen wurde.⁴⁵⁷ Und tatsächlich geht aus Akten

450 Vgl. Unbekannter Autor: 1765, 7. Mai, Anna Adelheid Lambertz und Peter Wilckens, Hochzeitsgedicht, Brem. a. 629. Nr. 168 und Unbekannter Autor: 1790, 7. Mai, Anna Adelheid Lambertz, verheiratet mit Peter Wilckens, Spruchband zur silbernen Hochzeit, Brem. a. 633. Nr. 85 (Staats- und Universitätsbibliothek Bremen (StUB Bremen)). Erstes ist abgedruckt in: Ueltzen-Barckhausen 1933, S. 38 u. 39.

451 Siehe Anhang IX, Entstehungsstatistik zum Peter Wilckens'schen Porträtkabinett.

452 Vgl. Schwarzwälder 1999, S. 17.

453 Vgl. ebd., S. 13.

454 Vgl. ebd., S. 15.

455 Vgl. ebd., S. 17, Anmerkung 10.

456 Roller, N.: Versuch einer Geschichte der Kayserlichen und Reichsfreyen Stadt Bremen II, Bremen 1799, Anmerkung S. 209, zitiert nach Schwarzwälder 1999, S. 17, Anmerkung 13.

457 Vgl. Schwarzwälder 1999, S. 17.

des Bremer Obergerichts die Aschenburg betreffend hervor, dass Peter Wilckens diese sowie Neben- und Hintergebäude, Trockengebäude, Stallungen, Gärten und sogenanntes Zubehör mit bis zu sechs Familienmitgliedern beziehungsweise Verwandten teilte.⁴⁵⁸ Die Aschenburg stellte also ein stattliches Anwesen dar, das nicht zuletzt durch den im Osten angrenzenden Garten formal einem Landgut ähnelte und das durch seine Lage direkt an der Weser nicht nur attraktiver, sondern auch repräsentativer als das in etwa zeitgleich erbaute Haus am Geeren Nr. 38 (Abb. 39) war. Eine Zeichnung von Maria Dorothea Lahusen, der Tochter des auf Peter Wilckens folgenden Eigentümers der Aschenburg, Christoph Friedrich Lahusen (1781–1866), verdeutlicht dies. Sie zeigt das Anwesen in den 1830er oder 1840er Jahren von einem gegenüberliegenden Standpunkt aus (Abb. 44).⁴⁵⁹ Im Hintergrund ist der Giebel des Hauses am Geeren Nr. 38 zu sehen. Beide Gebäude existieren heute nicht mehr.

Der Architekturhistoriker Rudolf Stein beschreibt das Grundstück der Aschenburg in seiner Abhandlung zum Bremer Bürgerhaus aus dem Jahre 1970 als Beispiel für einen hervorragenden Bauplatz wohlhabender Bremer Bürger⁴⁶⁰ und stellt im Rahmen seiner Rekonstruktion der Weserfront um 1840 fest, dass die Häuserreihe auf Höhe des St. Stephaniviertels „[l]ediglich durch die „Aschenburg“ mit ihrem anschließenden Garten eine liebenswürdige Unterbrechung“⁴⁶¹ erfuhr. Das Anwesen stellte also vermutlich Zeit seines Bestehens eine Besonderheit im Bremer Stadtbild dar. Dass die Aschenburg im Vergleich zu den angrenzenden Gebäuden und Grundstücken tatsächlich eine (nicht nur optische) Ausnahme war, belegt die sogenannte Grundsteuerrolle, die unter französischer Verwaltung in Bremen 1811 bis 1813 angelegt wurde. Dort wurden alle im St. Stephani-Viertel liegenden Häuser an der Schlachte und auf dem Geeren aufgelistet. Selbst 1811 – also zwei Jahre nach Peter Wilckens' Tod – wurden die Besitzungen und Einkünfte seiner Witwe mit deutlichem Abstand zu anderen Hausbesitzern am höchsten eingestuft.⁴⁶²

Neben seiner Stadtwohnung verfügte Peter Wilckens auch noch über einen Landsitz, das Gut Sandbeck in der Nähe von Osterholz-Scharmbeck (Abb. 46). Dort hatte er

458 Vgl. Aschenburg (Staatsarchiv Bremen (StA Bremen) - P.2.u.6.Q.q. Nr. 18 (ohne Datum) und 19 (14. Juni 1790)).

459 Vgl. Schwarzwälder 1999, S. 11 u. 12.

460 Vgl. Stein, Rudolf: Das Bürgerhaus in Bremen (Das deutsche Bürgerhaus, hrsg. von Günther Binding, Bd. 13), Bremen 1970, S. 126.

461 Ebd., S. 117.

462 Vgl. Summarischer Etat der Besitzungen der St. Stephani-Gemeinde, welche der Grundsteuer unterworfen sind, sowie deren wahrscheinliche Einkünfte 1811, v.a. Nr. 1442, in: Bestand 6,2 Französische Verwaltung Bremens 1811–1813: F.3.i.I.5.-II. 1 (StA Bremen).

Räumlichkeiten von den sogenannten Adligen Herren von Sandbeck gemietet.⁴⁶³ Diese nutzte er während der Sommermonate. Die Tatsache, dass Peter Wilckens als Vertreter des Bremer Stadtbürgertums einen Adelssitz als Landgut nutzte, ist bemerkenswert und entspricht der oben genannten Charakterisierung des „seigneurialen“ Lebensstils durch Engelsing.

Aus den Erzählungen einer Nichte von Peter Wilckens ist zu schließen, dass dieser gemeinsam mit seiner Ehefrau auf Gut Sandbeck des Öfteren aufwändige (Familien-)Gesellschaften veranstaltete:

„Ich (Sophie Wilckens, später verheiratete Jawandt), war als zwölfjähriges Mädchen mit meiner Mutter und allen Tanten und Onkeln dort, die Gegend erschien mir damals wie ein Paradies. Der Garten ging in Terrassen hinab und das Tannengehölz hinter dem Garten erschien mir der schönste Platz der Erde [...]. In Sandbeck wurden die Alten noch einmal jung [...]. Die Tante Peter machte die feine, aufmerksame Wirtin, die nur darauf bedacht war, ihren Gästen Vergnügen zu machen, und wußte so sehr für die Unterhaltung zu sorgen und dem Leben dort einen solchen Reiz zu verleihen, daß alle Eingeladenen noch bis in die späteste Zeit mit Entzücken von ihrem dortigen Aufenthalt sprachen.“⁴⁶⁴

In Sandbeck beherbergte Peter Wilckens auch den Bremer Maler Johann Heinrich Menken, noch bevor dieser sein Studium 1792 an der Akademie in Dresden aufnahm.⁴⁶⁵ Wilhelm Hurm, der Verfasser des ersten Sammlungskataloges des Kunstvereins in Bremen und der darin enthaltenen Biographie zu Vater Johann Heinrich und Sohn Gottfried Menken, beschreibt diese Förderung ausführlich:

„Aber von besonderer Bedeutung war es für den heranwachsenden Jüngling [J. H. Menken], als er sich durch seine Leistungen mit dem Zeichenstift die Zuneigung des angesehenen und einflussreichen Handelsherrn Peter Wilckens erwarb. Dieser besass damals in Sandbeck bei Scharmbeck ein Landgut, wohin er seinen Schützling oft und immer für längere Zeit einlud; namentlich im Sommer 1791 hatte er ihn fast ununterbrochen draussen bei sich. In unermüdlicher Thätigkeit füllte der angehende Künstler seine Mappen mit Ansichten aus der abwechslungsreichen Umgebung jenes Ortes [...]. Peter Wilckens blieb ihm zeitlebens ein treuer Freund und seiner thatkräftigen Unterstützung verdankte Menken gewiss nicht zum geringsten die Mittel zu seiner weiteren künstlerischen Ausbildung.“⁴⁶⁶

463 Vgl. Gildemeister 1911, Fortsetzung S. 3 und Schwarzwälder 1999, S. 17. Das Gut Sandbeck war von 1648 bis 1855 im Besitz der Herren von Sandbeck gewesen, vgl. Düring, Arthur von: Ehemalige und jetzige Adelssitze im Herzogtum Bremen, Stade 1938, S. 193 u. 194. Die Adelsfamilie von Sandbeck hatte Teile ihres Anwesens aus wirtschaftlichen Gründen vermieten müssen. Um 1800 sollen 174 Stellenbesitzer zum Gut Sandbeck gehört haben, welches zu dieser Zeit im Besitz von Gottlieb Ernst von Sandbeck war. Das Gut selbst bestand aus einem Edelhof, einem ritterschaftlichen Gut, der Wohnung des Gerichtsverwalters, dem Witwensitz der Gutsbesitzerin und der Gerichtsverwalterin und der Wohnung des Gerichtsvogtes, vgl. Segelken, Johann: Osterholz-Scharmbecker Heimatbuch, Osterholz-Scharmbeck 1938, S. 142. Es ist unklar, welches Gebäude Peter Wilckens angemietet hatte.

464 Sophie Jawandt, zitiert nach Gildemeister 1911, Fortsetzung S. 3 u. 4.

465 Vgl. Hurm 1892, S. 166.

466 Ebd., S. 165 u. 166.

Die Förderung Johann Heinrich Menkens war allerdings nicht das einzige Projekt von Peter Wilckens, bei dem er sich als Mäzen und Förderer von Kunst, Naturwissenschaft und Handwerk in seiner Heimatstadt verdient machte oder, wie Adam Storck es in seinen 1822 posthum veröffentlichten *Ansichten der freien Hansestadt Bremen und seinen Umgebungen* ausdrückte, „bei reichlichem Vermögen gern patriotisch-gemeinnützig umherblickte“⁴⁶⁷. So bemühte Peter Wilckens sich beispielsweise auch um den Berufsstand der Strumpfwirker, indem er ihnen ein Lagerhaus errichten ließ.⁴⁶⁸ Außerdem förderte er – durch die Vergabe von Aufträgen für seine Porträtsammlung – die Künstler Ernst Heinrich Abel, Jacob Fehrmann und Christian August Schwartz. In diesem Zusammenhang ist es allerdings äußerst bemerkenswert, dass Peter Wilckens die Berufsgruppe der Strumpfwirker in seinem gemeinsam mit seiner Ehefrau 1807 verfassten Testament sogleich an zweiter Stelle der zu verteilenden Legate mit einem Schuldenerlass bedachte und auch seine Frau diesen Schuldenerlass in ihrer Beilage zum gemeinsamen Testament von 1819 erneuerte⁴⁶⁹, während oben benannte Künstler dort überhaupt nicht berücksichtigt wurden. Offenbar war dem Ehepaar Wilckens die Förderung der Strumpfwirker also wichtiger.

Zu den bedeutendsten gesellschaftlichen Betätigungsfeldern von Peter Wilckens zählt ohne Zweifel das Amt als einer der zwölf Direktoren der Gesellschaft „Museum“, welche 1783, also im Gründungsjahr des Vereins, gewählt wurden⁴⁷⁰. Peter Wilckens wurde die „Eingangsnummer 6“ verliehen. Aus seiner Familie hielten noch vier weitere männliche Vertreter eine Mitgliedschaft inne. Es waren allesamt Neffen von Peter Wilckens, die allerdings nicht wie ihr Onkel zu den Männern der ersten Stunde gehörten.⁴⁷¹ Es ist nicht überliefert, welche Aufgaben Peter Wilckens im Rahmen seiner Amtsausübung oblagen. Man weiß jedoch, dass er der Vereinssammlung einen Schiffschronometer⁴⁷², konstruiert vom Bremer Uhrmacher Georg Thiele (1714–1784)⁴⁷³ sowie das Modell eines Strumpfwebstuhls⁴⁷⁴

467 Storck 1822, S. 458.

468 Vgl. ebd.

469 Vgl. Testament von Peter und Anna Adelheid Wilckens, erstellt am 30.12.1807 und Beilage von Anna Adelheid Wilckens, 30.12.1819, eröffnet am 29.10.1821, in: Bremer Testamentbücher, S. 293–294 u. 327, transkribiert von der Verfasserin (StA Bremen, 2 – Qq.4.c.3.b.4.e).

470 Vgl. Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 45.

471 Vgl. ebd., Anhang, S. 408.

472 Dieses Schiffschronometer ist heute Teil der Sammlung des Württembergischen Landesmuseum Stuttgart, vgl. hierzu: Tölke, Hans-F.: Das Chronometer des Bremer Uhrmachers Johann Georg Thiele, in: Alte Uhren, Heft 4, München 1980, S. 311–317.

473 Vgl. ebd., S. 311.

474 Das Modell dieses Strumpfwebstuhls ist möglicherweise identisch mit einem Modell, das sich 1904 im Besitz des Strumpfwarenfabrikanten Friedrich Hegemann, Faulenstraße 6/8 in Bremen, befand. Von demselben erwarb J. Focke 1905 einen originalen Strumpfwirkerstuhl, bezeichnet als der „ältere (bremische) Strumpfwirkerstuhl, angeblich von den Hugenotten aus Frankreich mitgebracht“. Das Objekt,

und insgesamt neun Porträts berühmter Männer, geschaffen von Friedrich Wilhelm Skerl (1752–1810)⁴⁷⁵, geschenkt hat.⁴⁷⁶ Aus diesem Grund wird Peter Wilckens von Gerda Engelbracht und Andrea Hauser in ihrer 2009 erschienenen Geschichte des Club zu Bremen, der aus der Museumsgesellschaft hervorging, als ein wichtiger Mäzen derselben gewürdigt.⁴⁷⁷

Peter Wilckens soll einige Jahre vor seinem Tod an einer Gemütschwäche erkrankt sein. Er starb am 8. April 1809. In der Folge soll auch seine Ehefrau bis zu ihrem Tod im Jahre 1821 an einer Nervenkrankheit gelitten haben.⁴⁷⁸ Auf dem gemeinsamen Grabstein des Ehepaares (Abb. 47), der noch heute auf dem St. Stephanikirchhof in Bremen zu finden ist⁴⁷⁹, steht der prägnante Satz: „Von Mitbürgern geehrt, von Verwandten und Freunden geliebt, Kinderlos, – doch Vater und Mutter Vieler!“

Anfang des 19. Jahrhunderts verlor das Familienunternehmen Wilckens an wirtschaftlicher Bedeutung. Ein Nachfahre von Peter Wilckens, Bernhard Johann Wilckens, geht sogar soweit und bringt dies in einen zeitlichen, nicht aber kausalen Zusammenhang mit Peter Wilckens' Tod: „Um das Todesjahr von Peter – er starb am 8. April 1809 – erfolgte der Zusammenbruch der Firma.“⁴⁸⁰

Das Ende der Kattunhandlung Wilckens soll nach Aussage von Johann Gildemeister bereits mit dem Ausfuhrzoll auf Kattune nach England (im Zuge der von Napoleon 1806 erhängten Kontinentalsperre⁴⁸¹) begonnen haben und dies wird sodann von ihm auch als eigentlicher Grund für das Scheitern der Firma angegeben.⁴⁸²

Die Porträtsammlung von Peter Wilckens, welche heute im Focke-Museum in Bremen

Inv. Nr. C.371, gehört zu den wenigen Kriegsverlusten des Focke-Museums in Bremen. Der Verbleib des oben genannten Modells verliert sich dagegen nach 1904, vgl. Graue Mappen „II.6 Strumpfwirker“, Focke-Museum Bremen.

475 Vgl. Lonke 1933, S. 86 und Protokoll vom 23. May 1787, Punkt 3, in: Club zu Bremen, Protokolle der Direktion der physikalischen Gesellschaft (Museum) in Bremen, 1790–1808–1817, o.S., transkribiert von der Verfasserin (StA Bremen, 7,1067).

Über die neun Porträts von Skerl konnte nichts Weiterführendes in Erfahrung gebracht werden. Interessant erscheint jedoch, dass in der Sammlung des Focke-Museums in Bremen ein Ölporträt von Tillmann Gloystein (Inv. Nr. 68.428), ebenfalls gefertigt von Skerl, ausfindig gemacht werden konnte (siehe Neubearbeitung Kat. Slg. Wilckens, Potentielle Neuzuschreibungen, Anhang XVII.), welches starke Ähnlichkeiten zu der entsprechenden Porträtzeichnung (Inv. Nr. K.0031) aus dem Peter Wilckens'schen Porträtkabinett zeigt. Insofern bezeugt dieses Ölgemälde sowie die Tatsache, dass Wilckens der Gesellschaft Museum Gemälde von Skerl vermachte, eine enge Verbindung zwischen Sammler und Künstler sowie einen möglichen Entstehungszusammenhang beider Porträts.

476 Vgl. Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 74 u. 75.

477 Vgl. ebd., S. 75.

478 Vgl. Gildemeister 1911, Fortsetzung S. 4.

479 Vgl. Schwarzwälder 1999, S. 18.

480 Wilckens 1933, S. 236.

481 Vgl. Schwarzwälder, Herbert: Geschichte der freien Hansestadt Bremen. Von den Anfängen bis zur Franzosenzeit (1810), Band 1, Bremen 1975, S. 555–564.

482 Vgl. Gildemeister 1911, Schluss, S. 2 und 3.

dauerhaft präsentiert wird, und der Grabstein des Ehepaares Peter und Anna Adelheid Wilckens auf dem St. Stephani-Kirchhof sind die letzten und einzigen Zeugnisse, die die Existenz dieser bedeutenden Familie in Bremen sichtbar dokumentieren.

1.5.1.2. Das Wilckens'sche Porträtkabinett

1.5.1.2.1. Zur wissenschaftlichen Rezeption und Bearbeitung des Wilckens'schen Porträtkabinetts

Die Porträtsammlung von Peter Wilckens hat in der Forschungsliteratur bisher kaum Beachtung gefunden und das, obwohl einige Porträts berühmter Bremer Persönlichkeiten verhältnismäßig häufig als Illustrationen zur Geschichte Bremens verwendet werden.⁴⁸³ Die wissenschaftliche Rezeption der Sammlung beschränkt sich daher hauptsächlich auf Erwähnungen oder sehr kurze Beiträge in Abhandlungen zu den Familien Wilckens und Lambertz⁴⁸⁴, in den Sammlungs- und Ausstellungskatalogen des Focke-Museums in Bremen⁴⁸⁵ und in den wenigen Publikationen zum Bremer Kunst- und Kulturleben des beginnenden 19. Jahrhunderts⁴⁸⁶. Der einzige Aufsatz, der sich ausschließlich der Peter Wilckens'schen Porträtsammlung widmet, ist derjenige von Friedrich von Spreckelsen im *Jahrbuch der Bremischen Sammlungen* aus dem Jahre 1909.⁴⁸⁷ Dieser ist jedoch eher deskriptiver als analytischer Art. Die von Ueltzen-Barckhausen bereits 1932 in den *Blättern der „Maus“* geäußerte Feststellung, „[d]ie Sammlung bedarf dringend endlich einmal einer

483 Vgl. hier vor allem Heineken, Christian Abraham: Geschichte der Freien Hansestadt Bremen von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zur Franzosenzeit (1812), bearbeitet von Wilhelm Lührs, herausgegeben vom Club zu Bremen, Bremen 1983; Schwarzwälder 2002 und Schwarzwälder 2007.

484 Vgl. Gildemeister 1911, Wilckens 1932, Wilckens 1933, Ueltzen Barckhausen 1932 sowie A.G. (Unbekanntes Autorenkürzel): Lebensweg einer alten Bremer Familie, in: Bremer Nachrichten, Sonntag, 31. Juli 1938, Nr. 208, o.S. und D.W. (Unbekanntes Autorenkürzel): Bremer Porträts aus dem Focke-Museum (II.): Der Kaufmann Peter Wilckens, in: Weser Kurier, 12./13. Juli 1975, Nr. 160, S. 21 (Letzgenannte in GM Familie Wilckens, in: DIE MAUS Gesellschaft für Familienforschung e.V., Bremen, Familiengeschichtliche Sammlung).

485 Vgl. Wegweiser durch das Historische Museum zu Bremen, hrsg. v. Historischen Museum Bremen, Bremen 1908, S. 24; Das Focke-Museum zu Bremen, hrsg. v. Focke-Museum Bremen, Bremen 1922, S. 76 u. 77; Grohne, Ernst: Das neugeordnete Focke-Museum, Bremen 1928, S. 8 u. 9; Dettmann, Gerd: Führer durch das Focke-Museum zu Bremen, Bremen 1929, S. 38; Grohne, Ernst: Das alte Gut Riensberg. Die Heimstätte des Focke-Museums in Bremen, Bremen 1953, S. 39; Löhr, Alfred: Vom Standesporträt zum Abbild des Individuums, in: Kat. Ausst. Bremen 2000, S. 61–74.

486 Vgl. Oelrichs 1835, Hurm 1892, Lonke 1933, Clauss 1989 und Engelbracht / Hauser 2008 b.

487 Vgl. Spreckelsen, Friedrich von: Die Peter Wilckens'sche Porträtsammlung im Historischen Museum in Bremen, in: Jahrbuch der bremischen Sammlungen, 2. Jg., 2. Halbband, Bremen 1909, S. 97–109.

Gesamtwürdigung, sowohl in kulturgeschichtlicher wie in stadt- und familiengeschichtlicher Hinsicht⁴⁸⁸, behält daher bis heute ihre Gültigkeit.

Vorliegende Arbeit hat sich zum Ziel gesetzt, letztgenannter Aufforderung nachzukommen, wobei die zurückliegende Bearbeitung der Wilckens'schen Porträtsammlung durch die zuständigen Mitarbeiter des Focke-Museums in Bremen wie vor allem durch Alfred Löhr an dieser Stelle keinesfalls geschmälert werden soll. Dennoch unterlag diese Auseinandersetzung mit dem Porträtkabinett hauptsächlich dem Zweck der Präsentation desselben in der Dauerausstellung des Museums und beschränkte sich daher auf eine hierfür notwendige Recherche zu den Porträtierten, um die entsprechenden Porträts gemäß bestimmter sozialer und beruflicher Zugehörigkeiten gruppieren und hängen zu können.

Das Porträtkabinett von Peter Wilckens ist nicht durch einen historischen Sammlungskatalog oder Ähnliches dokumentiert, sondern allein durch den heutigen Bestand im Focke-Museum in Bremen überliefert. Eine Inventarisierung des Porträtkabinetts in Form einer geschlossenen Sammlung lag dort bis dato nur in Form einer eigens angelegten Kartei beziehungsweise eines Ordners vor. Da die entsprechenden Daten auf den Karteikarten im Ordner Wilckens des Focke-Museums in Bremen allerdings noch aus einer Zeit stammen, als die graphische Sammlung des Museums vom Bibliothekar betreut wurde und diese Daten seither noch nicht aktualisiert wurden, war es der Anspruch, diese Daten systematisch zu überprüfen, gegebenenfalls zu korrigieren und zu vervollständigen. Dafür wurde eigens ein neuer Katalog für das Wilckens'sche Porträtkabinett erstellt (siehe Neubearbeitung Kat. Slg. Wilckens, Anhang XVII.). Er bildet die Grundlage für folgende Analyse.

Die von den Mitarbeitern des Focke-Museums in Bremen bis dato aufgenommenen Daten zu den porträtierten Persönlichkeiten sowie überhaupt die Inventarisierung der Sammlung in Form von einer eigens angelegten Kartei stellen wichtige und nützliche Vorarbeiten dar, die die Katalogisierung des Wilckens'schen Porträtkabinetts sowie vorliegende Analyse stark erleichtert haben. Hier ist insbesondere Alfred Löhr zu danken, der vor allem bei der Überprüfung und Neuzuschreibung der Autorenschaft der unsignedn Porträts eine große Hilfe war.

488 Ueltzen-Barckhausen 1932, S. 23.

1.5.1.2.2. Ursprünglicher Umfang sowie heutiger Bestand und Verbleib der Sammlung

Im Focke-Museum in Bremen werden heute 164 Porträts aufbewahrt, von denen wiederum 127 seit 1998 dauerhaft präsentiert werden. Bei den Porträts handelt es sich überwiegend um kleinformative, kolorierte Bleistiftzeichnungen im Ovalformat, angefertigt von den Künstlern Ernst Heinrich Abel und Jacob Fehrmann im Zeitraum von 1770–1810.⁴⁸⁹ Die Ausnahmen bilden fünf rechteckige kleinformative, kolorierte Bleistiftzeichnungen aus der Urheberschaft Abels und Fehrmanns⁴⁹⁰ sowie zwei fast doppelt so große Gouacheporträts in einem rechteckigem Format, gemalt von Johann Christian August Schwartz um 1800⁴⁹¹. Von diesen Ausnahmen werden – nicht zuletzt aufgrund ihrer andersartigen Beschaffenheit – jedoch nur drei in der Dauerausstellung des Focke-Museums in Bremen präsentiert.⁴⁹²

Der Großteil der Porträts stellt Vertreter der Bremer Elite zu Lebzeiten von Peter Wilckens dar.⁴⁹³ Die Ausnahme bilden in diesem Fall sieben dokumentierte Porträts von auswärtigen berühmten Persönlichkeiten oder Potentaten.⁴⁹⁴

160 der heute 164 im Focke-Museum verzeichneten Porträts gelangten 1899 durch eine Schenkung des Bremer Senats dorthin.⁴⁹⁵ Die übrigen vier Porträts kamen erst zu späteren Zeitpunkten und über unterschiedliche Eingangsmodalitäten ins Focke-Museum.⁴⁹⁶ Die Sammlung von 160 Porträts war zuvor in der Obhut der Familie Bar(c)khausen gewesen und soll nach Aussage eines Nachkommen der Familie Bar(c)khausen bei ihrer Überschreibung im

489 Siehe Anhang IX, Entstehungsstatistik zum Peter Wilckens'schen Porträtkabinett.

490 Vgl. Neubearbeitung Kat. Slg. Wilckens, Inv. Nr. K.0010, K.0011, K.0017, K.0057 und M.0008 (Anhang XVII.).

491 Vgl. Neubearbeitung Kat. Slg. Wilckens, Inv. Nr. D.0019 und K. 0003 (Anhang XVII.).

492 Dabei handelt es sich um Inv. Nr. K.0010, K.0011 und K.0017, vgl. Neubearbeitung Kat. Slg. Wilckens, entsprechende Inventarnummern (Anhang XVII.).

493 Siehe Anhang XI.–XV., Personenstatistiken zum Peter Wilckens' schen Porträtkabinett.

494 Dazu gehören die Porträts von Anton Gunther von Oldenburg (Inv. Nr. M.0009), von Georg II. (Inv. Nr. M.0003), von Friedrich Wilhelm II. (Inv. Nr. M.0004), von Friedrich Wilhelm I. (Inv. Nr. M.0005), von Friedrich II. (Inv. Nr. M.0007), von Joseph II. (Inv. Nr. M.0008) und von Heinrich Jung-Stilling (K.0072), vgl. Neubearbeitung Kat. Slg. Wilckens, entsprechende Inventarnummern (Anhang XVII.). Siehe auch Anhang XI.–XV., Personenstatistiken zum Peter Wilckens'schen Porträtkabinett.

495 Vgl. Inventarbücher des Focke-Museums in Bremen: Historisches Museum (Slg. Focke), Auszug aus dem Zettelkatalog, Erwerbungen bis 1923, Band I–III, ohne Seitenzählung, Inv. Nr. A.0001–A.0023, A.0060–A.0079, A.0082, A.0084, B.0009–B.0024, C.0060–C.0062, D.0011–D.0023, F.0082–F.0086, K.0003–K.0072, K.0484 und M.0003–M.0009 und Neubearbeitung Kat. Slg. Wilckens, entsprechende Inventarnummern mit Ausnahme der Inventarnummern A.0763, 28.136, 27.90 und 27.91 (Anhang XVII.).

496 Das Porträt eines Vertreters der Familie Vollmers (Inv. Nr. A.0763) gelangte 1910 aus dem Nachlass des Fräulein Auguste Treviranus, einer Nachfahrin der Familie Vollmers, ins Focke-Museum, dasjenige des Schiffsmaklers J. V. Reinhardt (Inv. Nr. 28.136) soll 1928 für 60 Reichsmark (RM) vom sog. Hölty-Haus in Hannover erworben worden sein, das unbekannte männliche (Inv. Nr. 27.90) sowie das unbekannte weibliche Porträt (Inv. Nr. 27.91) sollen 1927 bzw. 1929 von Assessor Dr. Waldeck für 55 RM ans Focke-Museum übereignet worden sein, vgl. Neubearbeitung Kat. Slg. Wilckens, entsprechende Inventarnummern (Anhang XVII.).

Jahre 1895 an den Bremer Senat 163 Nummern umfasst haben.⁴⁹⁷ Tatsächlich waren es 1899, als die Porträts ans Focke-Museum gingen, aber nur insgesamt 160 Porträts, die inventarisiert wurden.⁴⁹⁸ Drei von diesen ehemals 160 Porträts sind heute allerdings verschollen⁴⁹⁹, so dass sich eine Gesamtzahl von 157 erhaltenen Porträts aus dem Besitz der Familie Bar(c)khausen ergibt. Was mit den übrigen drei Porträts geschehen ist, die Ueltzen-Bar(c)khausen zur Sammlung seiner Vorfahren zählte, bleibt ungewiss. Feststeht jedenfalls, dass sie bereits 1899, als die Porträts aus dem Besitz der Familie Bar(c)khausen vom Senat ans Focke-Museum übereignet wurden, nicht inventarisiert wurden.⁵⁰⁰

Es ist unklar, wie viele Stücke ursprünglich zur Porträtsammlung von Peter Wilckens zählten. Karl Theodor Oelrichs gab in seinem 1835 publizierten Beitrag zur Bremer Kunst- und Sammlerszene von circa 1780 bis 1835 an, dass zum Wilckens'schen Kabinett 400 Porträts gehört hätten.⁵⁰¹ Um diese Angabe auf ihre Richtigkeit hin zu überprüfen, könnte das Testament der Eheleute Wilckens einen Hinweis liefern.

In der Beilage (1819) von Anna Adelheid Wilckens zum gemeinsam mit ihrem Ehemann Peter Wilckens verfassten Testament (1807) steht auf den letzten Seiten unter Punkt 19 und 20 etwas zum erwünschten Verbleib der Porträts, nicht jedoch zu ihrer Gesamtzahl geschrieben:

- „19. Meinem Freund und Vetter A. F. Barkhausen [...] vermache ich die sämtlichen Portraits welche in meiner Samlung von Abel und Fehrmann gemahlt sind, auch die im nemlichen Zimmer befindlichen Gipsköpfe nebst Konsolen.
20. In Betref der übrigen Portraits verordne ich daß:
1. Frau Doctorin Wienholt oder deren Kinder, derselben und ihres seeligen Mannes Portrait.
 2. Frau Bürgermeisterin Iken, derselben und ihres seeligen Herrn Gemahles.
 3. Dem Herrn Doctor und Archivar von Post das Portrait seines seeligen Herrn Vaters.
 4. Der Madam Retberg, das ihres seel. Herrn Vaters von Schwartz gemahlte Portrait, oder dafür sie es schon besitzen sollte, an deren Demoiselle Schwester.
 5. Der Frau Richterin Oelrichs das durch Fehrmann gemahlte Bildniß ihres Herrn Vaters, – und nehmlich daß

497 Vgl. Ueltzen-Barckhausen 1932, S. 23.

498 Vgl. Inventarbücher des Focke-Museums in Bremen: Historisches Museum (Slg. Focke), Auszug aus dem Zettelkatalog, Erwerbungen bis 1923, Band I–III, ohne Seitenzählung.

499 Zu den verloren gegangenen Porträts gehören Inv. Nr. F.0089, K.0024 und M.0009. Da sie zumindest teilweise dokumentiert sind, werden sie – soweit möglich – in die Analyse der Sammlung mit einbezogen.

500 Vgl. Inventarbücher des Focke-Museums in Bremen: Historisches Museum (Slg. Focke), Auszug aus dem Zettelkatalog, Erwerbungen bis 1923, Band I–III, ohne Seitenzählung.

501 Vgl. Oelrichs 1835, S. 36.

Die Aussage, dass das Wilckens'sche Porträtkabinett ursprünglich mehr als doppelt so viele der heute überlieferten Porträts umfasste, schloss sich auch Gerd Dettmann in seinem 1936 publizierten Aufsatz über die Porträtkunst in Bremen an, vgl. Dettmann, Gerd: Das Bildnis im alten Bremen, in: Jahrbuch des Club zu Bremen, hrsg. vom Club zu Bremen, Bremen 1936, S. 33. Es ist anzunehmen, dass Dettmann sich auf die Angaben von Oelrichs bezogen hat.

6. dem Herrn Doctor Olbers, sein eigenes Portait,– zugestellt werden möge, mit dem Wunsch daß hingegenseitig solches als Beweis unveränderter Hochachtung anzunehmen belieben wollen.⁵⁰²

Anna Adelheid Wilckens überschrieb also ihrem „Freund und Vetter“, dem Aeltermann Albrecht Friedrich Bar(c)khausen (1768–1846)⁵⁰³, den größten Teil der Porträtsammlung. Dieser war der Ehemann einer Nichte von Anna Adelheid Wilckens, Louise Helene Henriette Bar(c)khausen, geb. Lambertz.⁵⁰⁴ 1830 zählte er zu den zehn vermögendsten Steuerzahlern der Stadt.⁵⁰⁵ Innerhalb des Wilckens'schen Kabinetts existiert auch ein Porträt von Albrecht Friedrich Bar(c)khausen. Es zeigt ihn 1798, im Alter von dreißig Jahren (Abb. 29).

Nur acht Porträts des Kabinetts sollten an auserwählte Personen, nämlich an direkte Verwandte der Porträtierten, gehen. Benannt wurden die Familien Wienholt, Iken, von Post, Retberg, Oelrichs und Olbers. Diese bildeten um 1819 beziehungsweise zu Lebzeiten des Ehepaares Wilckens die Spitze der Bremer Elite: Arnold Wienholt (1749–1804) und Wilhelm Mathias Olbers (1758–1840) waren berühmte Bremer Gelehrte und Forscher im Bereich der Physik, Medizin und Astronomie.⁵⁰⁶ Dr. jur. Justin Friedrich Wilhelm Iken (1726–1809)⁵⁰⁷ war von 1787 bis 1802 Bremer Bürgermeister⁵⁰⁸. Von Post war promovierter Jurist und Vollstrecker des Wilckens'schen Testaments⁵⁰⁹, Georg Oelrichs (1754–1809) war gleichfalls promovierter Jurist⁵¹⁰ und Gemäldesammler⁵¹¹. Zwischen dem Letztgenannten und dem Ehepaar Wilckens bestand auch eine verwandtschaftliche Beziehung, da Georg Oelrichs in erster Ehe mit einer Nichte von Peter Wilckens, Anna Margaretha Wilckens (1760–1792)

502 Vgl. Testament von Peter und Anna Adelheid Wilckens, erstellt am 30.12.1807 und Beilage von Anna Adelheid Wilckens, 30.12.1819, eröffnet am 29.10.1821, in: Bremer Testamentbücher, S. 324–326, transkribiert von der Verfasserin (StA Bremen, 2 – Qq.4.c.3.b.4.e).

503 Vgl. Neubearbeitung Kat. Slg. Wilckens, Inv. Nr. B.0023 (Anhang XVII.).

504 Vgl. Ueltzen-Barckhausen 1933, S. 37 und Testament von Peter und Anna Adelheid Wilckens, erstellt am 30.12.1807 und Beilage von Anna Adelheid Wilckens, 30.12.1819, eröffnet am 29.10.1821, in: Bremer Testamentbücher, S. 304, transkribiert von der Verfasserin (StA Bremen, 2 – Qq.4.c.3.b.4.e).

505 Vgl. Schulz 2002 a, S. 106.

506 Vgl. Schulz 2002 a, S. 219, Anm. 175 und W. O. Focke: Olbers, Heinrich Wilhelm Matthias, in: BB, S. 359–376.

507 Vgl. Schulz 2002 a, S. 394, Anm. 46.

508 Vgl. Schwarzwälder, Harry: Ratsherren, Senatoren, Bürgermeister, Präsidenten der Wittheit und des Senats der Freien Hansestadt Bremen 1433–1849, Maire Adjoint und Munizipalräte der Ville de Breme 1811–1813, Bremen 2002, S. 16.

509 Vgl. Testament von Peter und Anna Adelheid Wilckens, erstellt am 30.12.1807 und Beilage von Anna Adelheid Wilckens, 30.12.1819, eröffnet am 29.10.1821, in: Bremer Testamentbücher, S. 298 u. 310, transkribiert von der Verfasserin (StA Bremen, 2 – Qq.4.c.3.b.4.e).

Es ist unklar, welcher Vertreter der Familie von Post der benannte Archivar und Testamentsvollstrecker war. Andreas Schulz nennt mehrere Vertreter der Familie von Post, die Juristen waren, vgl. Schulz 2002 a, S. 777.

510 Vgl. Schulz 2002 a, S. 182.

511 Siehe dazu Kapitel 1.4.1.

verheiratet war.⁵¹²

Heute sind von diesen acht im Wilckens'schen Testament gesondert überschriebenen Porträts noch sicher vier kolorierte Bleistiftzeichnungen⁵¹³ und möglicherweise vier Gemälde⁵¹⁴ im Focke-Museum in Bremen erhalten. Das ist deshalb von besonderer Bedeutung, weil zumindest die vier Erstgenannten auf demselben Wege wie der Großteil des Wilckens'schen Porträtkabinetts – nämlich durch die Schenkung der Bar(c)khausenschen Sammlung vom Senat 1899 – dorthin gelangten. So könnte man annehmen, dass man dem testamentarisch festgelegten Wunsch des Ehepaares Wilckens, diese Porträts an direkte Verwandte der Porträtierten zu geben, nicht nachgekommen ist. Dagegen spricht allerdings der Umstand, dass eines der acht ursprünglich gesondert zugewiesenen Porträts heute im Focke-Museum fehlt⁵¹⁵ und oben genannte vier Gemälde möglicherweise erst später durch die Schenkung von Nachkommen der Porträtierten ans Focke-Museum kamen. Aus diesem Grund ist es ebenso vorstellbar, dass dem Wunsch der Eheleute Wilckens durchaus Rechnung getragen wurde und alle acht Porträts zunächst in die festgelegten Familien gelangten, doch vier von ihnen zu einem unbekannten Zeitpunkt, aber vermutlich aus Gründen der Zugehörigkeit zum Wilckens'schen Kabinett, zurück in den Besitz der Familie Bar(c)khausen und damit 1899 ins Focke-Museum in Bremen kamen.

Aus den oben zitierten Abschnitten der letztwilligen Verfügung von Anna Adelheid Wilckens geht außerdem hervor, dass das Porträtkabinett nicht nur aus Zeichnungen und Gemälden, sondern auch aus Büsten oder Totenmasken bestand.⁵¹⁶ Von Letzteren existiert

512 Vgl. Stammtafel der Familie Wilckens, gedrucktes Dokument 1905, S. 8 u. 11 (GM Familie Wilckens, in: DIE MAUS Gesellschaft für Familienforschung e.V., Bremen, Familiengeschichtliche Sammlung).

513 Zu diesen gehören das Porträt des Physikers Arnold Wienhold (1749–1804), Inv. Nr. A.0073, das Porträt des Kaufmanns Johann-Abraham Retberg (1744–1813), Inv. Nr. K.0047, welches allerdings von Fehrman und nicht wie im Testament angegeben, von Schwartz gefertigt wurde, das Porträt des Richters Georg Oelrichs (1752/54–1809), Inv. Nr. A.0022 und das Porträt des Arztes Dr. med. Wilhelm Mathias Olbers (1748–1850), Inv. Nr. A.0063, vgl. Neubearbeitung Kat. Slg. Wilckens, entsprechende Inventarnummern (Anhang XVII.).

514 Hierbei handelt es sich um das von Anna Adelheid Wilckens ebenfalls im Testament benannte Porträt der Ehefrau von Arnold Wienholt, Johanne Wienholt (mit Tochter), Inv. Nr. 74.002, um das Porträt von Helia Iken (Inv. Nr. 76.457), um das Porträt von Justin Friedrich Wilhelm Iken (Inv. Nr. 76.456) und um das Porträt von Wilhelm Olbers (Inv. Nr. 33.018). Alle vier Gemälde stammen aus der Urheberschaft von Jacob Fehrman und könnten daher auch ursprünglich zum Wilckens'schen Porträtkabinett gehört haben. Da ihre Provenienz nicht lückenlos dokumentiert ist, muss diese Vermutung jedoch offen bleiben.

515 Dazu zählt das Porträt des Vaters vom Archivar und Testamentsvollstrecker von Post.

516 Diese Information ist vor allem deshalb wichtig, weil auf diese Möglichkeit bereits einmal hingewiesen worden war, diese aber nicht nachgewiesen und deshalb auch in der Forschungsliteratur nicht in Betracht gezogen werden konnte. Im Wilckens-Ordner des Focke-Museums in Bremen findet sich eine handschriftliche Notiz (vermutlich eines Museumsmitarbeiters) vom 20.09.1995 über einen Hinweis eines Herrn Sachtlebens aus Essen, der besagt, „daß zu der Wilckens'schen Porträtsammlung ursprünglich eine Reihe von Gipsköpfen gehörte. Dies gehe aus schriftlichen Mitteilungen eines Vorfahren von ihm hervor.“ Anscheinend konnte dieser Hinweis bisher nicht verifiziert werden. Jedenfalls findet er in der Forschungsliteratur, herausgegeben vom Focke-Museum in Bremen, keine Erwähnung.

heute keine Spur mehr. Im Focke-Museum in Bremen existier(t)en zwar einige Gipsabgüsse von Porträtbüsten und Porträtreliefs. Ihre Herkunft aus dem Wilckens'schen Porträtkabinettt konnte aber aufgrund der Lebensdaten der Porträtierten und Urheber ausgeschlossen werden.⁵¹⁷ So ist der älteste Gipsabguss der in Frage kommenden Porträtbüsten und -reliefs auf das Jahr 1813 datiert.⁵¹⁸

Für den historischen Umfang und den heutigen Verbleib des Wilckens'schen Porträtkabinetts ist überdies relevant, dass Peter Wilckens nicht nur Porträts, sondern auch Gemälde mit anderen Motiven gesammelt hat.⁵¹⁹ Dabei soll es sich unter anderem um Werke von Johann Heinrich Menken gehandelt haben. Auch ein Bericht des Pastors und Pädagogen Johann Ludwig Ewald (1748–1822) über seinen Besuch in Oberneuland bei Bremen im Jahre 1799 belegt Wilckens Faible für den lokalen Nachwuchskünstler:

„Menke(n), ein sehr guter Landschaftsmaler und trefflicher Viehmaler, aus Bremen gebürtig, hat mehrere Gegenden von Oberneuland nach malerischer Zusammensetzung und Anordnung dargestellt [...]. Herr Peter Wilckens, ein großer Verehrer und Aufmunterer seiner Kunst so wie aller bildenden Künste, besitzt einige dieser Stücke, die man gewiss nicht ohne Vergnügen betrachten wird.“⁵²⁰

Der Bremer Schriftsteller Karl Jakob Luwig Iken beschrieb die Malerei Menkens in seinem 1820 erschienenen Aufsatz im *Kunst- und Gewerbeblatt des polytechnischen Vereins im Königreich Baiern* anhand der Werke aus der Wilckens'schen Sammlung.⁵²¹ Vermutlich darauf Bezug nehmend fasste Wilhelm Hurm, der Autor des ersten Sammlungskataloges des Kunstvereins in Bremen beziehungsweise der darin enthaltenen Biographie zu Vater und Sohn Menken (1892), den Anteil an Werken von Johann Heinrich Menken innerhalb der Sammlung Wilckens noch prägnanter zusammen:

„Mit rührender Pietät soll Wilckens die Zeichnungen Johann Heinrichs gesammelt haben. Er besass die ersten Versuche des Knaben auf zufällig gefundenen Papierstücken, seine fast ohne Anleitung geschaffenen Studien aus Sandbeck, die besten Handzeichnungen, Radirungen und Aquatintablätter aus Dresden sowie 30 Oelbilder verschiedenster Art und aus verschiedenen Epochen seines Schützlings. Wilckens starb 1811 [sic!]⁵²² und seine reichhaltige

517 Die in Frage gekommenen Gipsabgüsse sind Inv. Nr. A.0862, J.1182b, 30.123, 32.098, 32.320, 36.126, 86.786, 86.799 und 2004.344, vgl. Inventarbücher des Focke-Museums in Bremen / Datenbank Isabella (Focke-Museum Bremen).

518 Vgl. Inv. Nr. 86.786 (Inventarbücher des Focke-Museums in Bremen / Datenbank Isabella).

519 Vgl. Iken 1820, S. 1 und 2 und Oelrichs 1835, S. 36.

520 Johann Ludwig Ewald: Sommer 1799, zitiert nach Schwarzwälder 2007, S. 257.

521 Vgl. Iken 1820, S. 2.

522 Hierbei handelt es sich um einen Fehler, da Peter Wilckens 1809 verstorben ist, vgl. Wilckens 1933, S. 223. Die Bremer Zivilstandsregister mit den darin aufgeführten Sterbefällen sind erst ab 1811 überliefert. Infolgedessen wurden die Kirchenbücher des Stadtteils St. Stephani, in dem Peter Wilckens lebte, konsultiert. Dort ist der Tod von Peter Wilckens jedoch im Monat April 1809 nicht verzeichnet, vgl. Kirchenbücher, Altstadt, Teil 3: St. Stephani StA Bremen, 6, 18/20).

Menkensammlung scheint danach zerstreut worden zu sein.“⁵²³

Zum Verbleib der Peter Wilckens'schen Sammlungsteile finden sich weitere Hinweise in Karl Theodor Oelrichs' Aufsatz von 1835:

„Neben den und außer denen von den genannten Wilckens gesammelten Gemälden besaß Peter Wilckens auf der Aschenburg ungefähr 400 von einem tüchtigen Künstler, Namens Abel, und von dem jetzt noch lebenden Maler Jacob Fehrmann in Pastell gemalte Portraits von eigenen Familienmitgliedern, – von Freunden des Sammlers – und von anderen bremischen distinguirten Personen. Diese Bildnisse gingen später auf den Herrn Aeltermann Albrecht Friedrich Barkhausen über, durch dessen Güte manche Familien das Portrait eines verstorbenen Familiengliedes empfangen haben. Die Gemäldesammlung von Peter Wilckens ward im Jahre 1820 öffentlich versteigert und kam so der größere und bessere Theil derselben in den Besitz des Herrn Advocaten Justus Gottfried Thumsener.“⁵²⁴

Die Gemäldesammlung von Peter Wilckens wurde also bereits 1820, ein Jahr vor Anna Adelheid Wilckens' Tod (25. Oktober 1821)⁵²⁵ versteigert⁵²⁶ und von dem Bremer Juristen Justus Gottfried Thumsener (1778–1862)⁵²⁷ erstanden. Dieser soll ein „eifriger Sammler von Ölgemälden“⁵²⁸ gewesen sein und „in jüngeren Jahren [...] Rezensionen über Malerei und Bildende Kunst“⁵²⁹ geschrieben haben.⁵³⁰ Nach Angaben von Karl Theodor Oelrichs hat er im Jahre 1820 nicht nur Teile der Wilckens'schen Gemäldesammlung, sondern auch Teile der heute nicht weiter bekannten Sammlung des Pastors Dr. Iken gekauft. Karl Theodor Oelrichs zählt Thumsener 1835 zu den zu diesem Zeitpunkt wichtigsten Kunstsammlern in Bremen.⁵³¹

So war Thumsener auch in der ersten Mitgliederliste des 1823 gegründeten Kunstvereins in

523 Hurm 1892, S. 166.

Im Katalog der Gemäldesammlung des Aeltermann Theodor Gerhard Lürman (1789–1865) befindet sich sodann auch ein Gemälde von Menken, welches aus der Sammlung Wilckens stammt, vgl. Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 171, S. 80.

524 Oelrichs 1835, S. 36 und 37.

525 Vgl. Zivilstandsregister Stadt Bremen, Sterbefälle 1811–1839, Nr. 870 (StA Bremen, 4, 60/3).

526 In einer umfangreichen Recherche in den 1820/21 publizierten Bremer Zeitungen konnte leider kein Hinweis auf eine öffentliche Versteigerung der Gemäldesammlung Wilckens gefunden werden. Im Staatsarchiv in Bremen wurden hierfür die *Bremer Wöchentlichen Nachrichten*, die *Bremer Zeitung* und der *Bürgerfreund* im hier relevanten Zeitraum von Januar 1820 bis Dezember 1821 durchsucht.

527 Vgl. A. KÜTHMANN: Thumsener, Justus Gottfried, in: BB, S. 489.

528 Ebd.

Über die Gemäldesammlung von Thumsener konnte nichts in Erfahrung gebracht werden.

529 Ebd.

530 In diesem Zusammenhang ist es besonders beachtenswert, dass sich gerade ein Aufsatz von Thumsener über Vater Johann Heinrich und Sohn Gottfried Menken aus dem Jahre 1839 (aus Anlass von Johann Heinrich Menkens Tod im selben Jahr) erhalten hat, vgl. Thumsener, Justus Gottfried: Nekrolog. Die bremischen Maler Johann Heinrich Menken und dessen Sohn Gottfried Menken, in: Bremisches Conversationsblatt, Heft 1, S. 22–24, Heft 5, S. 22, Heft 7, S. 39–40, Heft 8, S. 47–48, Heft 9, S. 59–60, Heft 11, S. 70–72, Heft 13, S. 82–84, Bremen 1839. Dieser Aufsatz bezeugt, dass Thumsener nicht nur die von Wilckens angelegte Menkensammlung aufgekauft und möglicherweise erweitert hat, sondern dass er sich auch fachlich mit beiden Künstlern auseinandergesetzt hat.

531 Vgl. Oelrichs 1835, S. 38 und 39.

Bremen unter Nummer 48 aufgeführt.⁵³² In der Sammlung der Kunsthalle Bremen befindet sich heute noch ein Gemälde von Simon Peter Tilman, genannt Schenk (1601–1668), welches aus der Sammlung von Justus Gottfried Thumsener stammt.⁵³³ Dieses könnte damit möglicherweise auch auf die Gemäldesammlung von Peter Wilckens zurückgehen.

Der Umstand, dass die Wilckens'sche Gemäldesammlung im Unterschied zur Porträtsammlung bereits ein Jahr vor dem Ableben von Peter Wilckens' Witwe veräußert wurde, lässt den Schluss zu, dass diese einen geringeren Stellenwert innerhalb der Familie Wilckens besaß oder, dass man sich dafür einen höheren Erlös ausrechnete. Diese Folgerung wird durch die Tatsache bestärkt, dass die Gemäldesammlung im Testament der Eheleute Wilckens keinerlei Beachtung fand. Das Porträtkabinett muss also einen höheren persönlichen Wert für die Familie Wilckens gehabt haben als die Gemäldesammlung. Dies erklärt sich schon aus dem Umstand, dass es sich bei der Porträtsammlung zu einem großen Teil um Abbilder von Verwandten, Freunden und Bekannten handelte und die Sammlung für die Familie Wilckens und ihre direkten Nachkommen damit ein einzigartiges, unersetzliches und vor allem unwiederbringliches Zeitzeugnis darstellte.

Laut Karl Theodor Oelrichs soll der Nachfolgebesitzer des Porträtkabinetts, Bar(c)khausen, manche Porträts an Verwandte der Porträtierten gegeben haben. Falls dies zutrifft, ist nicht auszuschließen, dass möglicherweise noch weitere Porträts aus der Sammlung abgetreten oder veräußert wurden. Beide Hypothesen könnten erklären, weshalb die Porträtsammlung bereits 1895, als sie dem Senat von der Familie Bar(c)khausen übereignet wurde, nur 163 Porträts statt der von Oelrichs angegebenen Zahl von 400 umfasste. Hinweise auf eine von der Familie Bar(c)khausen vorgenommene Verkleinerung beziehungsweise für einen heute nicht kompletten Erhalt der Porträtsammlung von Peter Wilckens bilden möglicherweise diejenigen Porträts, welche sich heute im Focke-Museum in Bremen befinden, aber nicht direkt aus der Familie Bar(c)khausen stammen⁵³⁴.

Schenkt man der Zahlenangabe von Oelrichs Glauben, dann hätte sich die Porträtsammlung im Zeitraum von 1821 (Übergang in den Besitz der Familie Barckhausen) bis 1895 (Vermächtnis an den Senat) um mehr als die Hälfte verkleinert. Damit stellt sich die

532 Gesetze des Kunstvereins in Bremen 1824, o.S. unter „Verzeichnis der Mitglieder des Kunstvereins“, Nr. 48 (StUB Bremen, Kunstverein, Brem.c.158a.Nr.1).

533 Hierbei handelt es sich jedoch nicht um eine direkte Schenkung. Das Gemälde gelangte erst 1908 in die Kunsthalle Bremen. Es stammt aus dem Vermächtnis von Auguste Casorti, vgl. Kreul 1994, Inv. Nr. 179–1908/14.

534 Vgl. Inv. Nr. A.0763, 28.136, 27.90, 27.91 (Neubearbeitung Kat. Slg. Wilckens (Anhang XVII. und möglicherweise Inv. Nr. 74.002, 1976.457, 1976.456 und 1933.018).

Frage, wie das Porträtkabinett ursprünglich beschaffen gewesen sein könnte.

Zur Beantwortung eben aufgeworfener Frage könnten diejenigen Porträts einen Hinweis liefern, die innerhalb des Wilckens'schen Porträtkabinetts eine Ausnahme beziehungsweise eine Minderheit darstellen. Dazu gehören fünf Porträts von weiblichen Vertretern der Bremer Oberschicht beziehungsweise der Familien Wilckens und Lambertz⁵³⁵, sieben Porträts von Vertretern unterrepräsentierter Berufsstände beziehungsweise niedrigerer sozialer Schichten⁵³⁶ sowie sechs Porträts von auswärtigen berühmten Persönlichkeiten oder Potentaten⁵³⁷. Hier stellt sich die Frage, ob diese Gruppen innerhalb des Wilckens'schen Porträtkabinetts ursprünglich größer waren als heute überliefert.

Die Option, dass die über 200 möglicherweise ausgeschiedenen beziehungsweise heute fehlenden Porträts in der Mehrzahl Damen der Bremer Oberschicht sowie weibliche oder männliche Vertreter aus niedrigeren Schichten der Bremer Gesellschaft abbildeten, ist vor allem deswegen auszuschließen, weil eine solch demokratische beziehungsweise egalitäre Haltung für den Auftraggeber des zugrundeliegenden Porträtkabinetts, wohlgerne einen männlichen Vertreter der Bremer Oberschicht, sehr unwahrscheinlich ist. Es gibt keinen plausiblen Grund, weshalb Peter Wilckens entweder zur einen Hälfte männliche Vertreter der Bremer Elite und zur anderen Hälfte weibliche Vertreter der Bremer Elite beziehungsweise ihm unterstellte Personen oder Letztere sogar in der Überzahl hätte porträtieren lassen sollen. Schließlich folgte die Bremer Oberschicht dem von Andreas Schulz auf den Punkt gebrachten Leitsatz *Vormundschaft und Protektion* (der unterstellten sozialen Schichten). Daher wäre höchstens eine Mischung aus Damen der Bremer Oberschicht sowie weiblichen oder männlichen Vertretern niedrigerer sozialer Schichten Bremens und auswärtigen berühmten Persönlichkeiten oder Potentaten denkbar.

Am plausibelsten erscheint jedoch die dritte Möglichkeit, dass die Wilckens'sche Porträtsammlung ursprünglich einen sehr viel größeren Anteil an auswärtigen berühmten

535 Zu diesen zählen die Porträts von Catharina Engel Lambertz (Inv. Nr. K.0007), von Sophie Margareta Lambertz (Inv. Nr. K.0011), von Anna Adelheid Wilckens (Inv. Nr. K.0005), von Inse Beata Lambertz (Inv. Nr. K.0009) und von einer unbekannten Dame (Inv. Nr. 27.91), vgl. Neubearbeitung Kat. Slg. Wilckens, entsprechende Inventarnummern (Anhang XVII.). Siehe auch Anhang XI.–XV., Personenstatistiken zum Peter Wilckens' schen Porträtkabinett.

536 Zu diesen gehören die Porträts des Glasmalers Hermann Porthusen (Inv. Nr. C.0060), des Rathsschmieds Arnold Husmann (Inv. Nr. C.0061), des Friseurs Grebedunkel (Inv. Nr. C.0062), des Malers Georg Heinrich Tischbeins (Inv. Nr. A.0070), eines namentlich unbekannten Künstlers (Inv. Nr. A.0084) und die Selbstporträts der Künstler und Urheber des Wilckens'schen Kabinetts Abel (Inv. Nr. A.0082) und Fehrmann (Inv. Nr. A.0071), vgl. Neubearbeitung Kat. Slg. Wilckens, entsprechende Inventarnummern (Anhang XVII.). Siehe auch Anhang XI.–XV., Personenstatistiken zum Peter Wilckens' schen Porträtkabinett.

537 Siehe Anhang XI.

Persönlichkeiten oder Potentaten abgebildet hat als überliefert. Sie könnte etwa – wenn sie tatsächlich um die 400 Porträts umfasst hat – zur Hälfte lokale Persönlichkeiten und zur anderen Hälfte auswärtige Personen dargestellt haben. Dies wäre zumindest die einzige einleuchtende Erklärung, weshalb eine so große Zahl von über 200 Porträts fehlt: Für die Nachbesitzer des Wilckens'schen Porträtkabinetts, die Familie Bar(c)khausen, hätte es vermutlich am meisten Sinn ergeben, diejenigen Porträts auszuschließen, welche erstens weniger persönliche und lokale Bedeutung für die Familie und ihre Heimatstadt Bremen hatten und welche zweitens andernorts möglicherweise in höherer Qualität bestanden: diejenigen Porträts von auswärtigen berühmten Persönlichkeiten und Potentaten.

Falls das Wilckens'sche Porträtkabinett also tatsächlich – wie Oelrich es in seinem 1835 erschienenen Beitrag über die Bremer Kunstszenen angab – aus etwa 400 Porträts bestand, dann ist es am ehesten vorstellbar, dass das Kabinett sich zu etwa gleichen Teilen aus Porträts von lokalen und auswärtigen Persönlichkeiten zusammensetzte und der Großteil der Porträts von auswärtigen Persönlichkeiten zwischen 1821 (Übergang in den Besitz der Familie Bar(c)khausen) und 1895 (Vermächtnis an den Senat) aus inhaltlichen Gründen vom anderen Teil der Porträts von lokalen Persönlichkeiten getrennt und im doppelten Sinne des Wortes veräußert (also verkauft und damit aus Bremen veräußert) wurde.

Es kann also nicht mit Sicherheit festgestellt werden kann, wie weit das erhaltene Kabinett im Vergleich zum ursprünglichen Zustand verkleinert wurde. Letztendlich ist nämlich auch nicht auszuschließen, dass es sich bei der schriftlich geäußerten Zahlenangabe von Oelrichs um eine geschätzte Zahl handelte oder er andere Gemälde oder sogar Druckgraphiken aus Peter Wilckens' Besitz zur Porträtsammlung hinzugezählt hatte.

Da die Porträtsammlung von Peter Wilckens heute noch in bedeutendem Umfang vorliegt und es außerdem sehr wahrscheinlich ist, dass die überlieferten Porträts den Anteil der Bremer Personen weitgehend komplett darstellen, soll dieses unbedingt zur Analyse herangezogen werden und zwar so, wie es heute im Focke-Museum in Bremen überliefert ist. Auch verloren gegangene, aber dokumentierte Porträts wie beispielsweise Inventarnummer F.0086, K.0024 und M.0009 werden hierbei berücksichtigt werden.

Die Grundlage für folgende Analyse bildet der eigens im Rahmen dieser Arbeit neu erstellte Katalog des Wilckens'schen Porträtkabinetts (siehe Anhang XVII.).

1.5.1.2.3. Aufbau und Entstehungsumstände

Wie bereits erwähnt, wurden die 164 heute im Focke-Museum in Bremen erhaltenen Porträts des Wilckens'schen Kabinetts in einem Zeitraum von vierzig Jahren, von 1770 bis 1810 angefertigt. Die nachweisbaren Urheber der Zeichnungen sind die zeitweise in Bremen tätigen Künstler Ernst Heinrich Abel, Jacob Fehrmann und Christian August Schwartz (siehe Anhang IX.).

Der Großteil der Porträts (96 von 164) von Abel und Fehrmann ist nicht signiert und da die entsprechenden Daten auf den Karteikarten im Ordner Wilckens des Focke-Museums in Bremen erstens veraltet und zweitens seither noch nicht systematisch überprüft und gegebenenfalls korrigiert wurden, wurden die Zuschreibungen der Autorenschaft dieser Porträts im Rahmen vorliegender Arbeit neu vorgenommen. Dies wurde mit Hilfe einer Analyse der künstlerischen Handschrift der Haupturheber Abel und Fehrmann anhand der signierten Porträts bewerkstelligt.⁵³⁸

Das Ergebnis dieser formalen Analyse ist, dass 22 der 164 Porträts von Abel, 122 von Fehrmann und zwei von Schwartz angefertigt wurden. Unter den 122 von Fehrmann gezeichneten Porträts sind dreizehn Nummern, die nach (Vor-)Zeichnungen von Abel entstanden sind. Drei Bildnisse konnten keinem der drei Künstler zugeordnet werden. Sie sind daher in den Entstehungs- und Personenstatistiken (siehe Anhang IX. und XI.–XIII.) unter der Benennung „Unbekannte Urheberschaft“ aufgeführt. Bei fünfzehn Bildnissen ist die Zuschreibung unsicher. Sie wurden daher in den Statistiken jeweils doppelt aufgeführt, sie sind aber entsprechend markiert.

Aus den neu vorgenommenen Zuschreibungen und den bestehenden Datierungen geht hervor, dass die ersten Aufträge an Ernst Heinrich Abel (1730/37–?) gingen. Von 1770 bis 1783 hat dieser insgesamt mindestens 18 Porträts angefertigt, wobei er in den Jahren 1774 und 1775 mit 12 Zeichnungen am produktivsten war (siehe Anhang IX.).

Über das Leben von Abel ist sehr wenig bekannt. Er soll, geboren 1730 oder 1737, als Porträtist in London, Köln und Hamburg tätig und zuletzt 1783 in Bremen ansässig gewesen sein.⁵³⁹

Im Focke-Museum Bremen befinden sich neben den Porträts aus dem Wilckens'schen Kabinett noch zwei signierte Ölgemälde Abels (Abb. 48 u. 50). Diese stellen die Bremer

⁵³⁸ Siehe hierzu auch Kapitel 1.5.1.2.4.

⁵³⁹ Vgl. AKL Online, Dok-ID: _10001017T2 (08. März 2015).

Bürgermeister Diederich Smidt (1711–1781) und Volchard Mindemann (1705–1781) dar, die zudem für das Wilckens'sche Kabinett (Abb. 49. und 51) porträtiert wurden. Wie diese Gemälde sind die Zeichnungen aus dem Wilckens'schen Porträtkabinett auf das Jahr 1774 datiert.⁵⁴⁰ Daher bietet sich hier ein formalanalytischer beziehungsweise stilistischer Vergleich an.⁵⁴¹ Dieser hat ergeben, dass die Zeichnungen nach den Gemälden entstanden sein könnten oder umgekehrt: sowohl die beiden Porträts von Mindemann als auch diejenigen von Smidt weisen deutliche Übereinstimmungen auf, was etwa die Haltung, den Gesichtsausdruck und die Kleidung der Porträtierten sowie die künstlerische Handschrift Abels angeht.

Das Selbstporträt von Ernst Heinrich Abel aus dem Jahre 1777 (Abb. 52), welches eigens für das Peter Wilckens'sche Porträtkabinett angefertigt wurde, zeigt den Künstler in fortgeschrittenem Alter. Abel hat beide Arme leicht angehoben. Obwohl der linke Arm und der Zeichenstift jeweils nur zur Hälfte zu sehen sind, gewinnt man aufgrund der Armhaltung des Künstlers den Eindruck, Abel hätte sich im Moment des Porträtierens darstellen wollen, das Papier beziehungsweise den Bildträger in der linken Hand haltend und den Zeichenstift in der rechten Hand zum Zeichnen ansetzend. Abels Blick wirkt prüfend, sich seines Gegenübers vergewissernd. Im Gegensatz zum Selbstporträt von Fehrmann (Abb. 53), der sich auf einem Stuhl sitzend, mit verschränkten Armen und den Zeichenstift rein dekorativ in der Hand haltend darstellte, hat sich Abel mit seinem Selbstporträt in Hinblick auf seine berufliche Tätigkeit und seine Bedeutung für das zugrunde liegende Porträtkabinett aktiver und selbstbewusster wiedergegeben.

Unter den frühesten drei Porträts aus der Urheberschaft Abels von 1772 (Inv. Nr. 27.91) und 1773 (Inv. Nr. K.0016 und K.0026) findet sich nur ein Angehöriger der Familie Wilckens, Jacob Friedrich Wilckens (Inv. Nr. K.0016), ein Neffe von Peter Wilckens.⁵⁴² Er wurde 1774 noch einmal porträtiert (Inv. Nr. K.0017), diesmal wieder von Abel. Ein möglicher Grund hierfür könnte in dem Umstand liegen, dass Jacob Friedrich Wilckens fernab der Heimat, auf

540 Bei den Ölgemälden handelt es sich um Porträts von Diederich Smidt (1774), Inv. Nr. 56.217 (das entsprechende Porträt aus dem Wilckens'schen Porträtsammlung trägt die Inv. Nr. A.0002) und von Volchard Mindemann (1774), Inv. Nr. A.0363, (das entsprechende Porträt aus dem Wilckens'schen Porträtsammlung trägt die Inv. Nr. A.0001) vgl. Becker 2000, S. 142 und Porträtkartei Focke-Museum Bremen, entsprechende Inventarnummern.

541 Siehe Kapitel 1.5.1.2.4.

542 Jacob Friedrich Wilckens (Lebensdaten unbekannt) war der zweite Sohn von Peter Wilckens Bruder Henrich und dessen Ehefrau Anna Elisabeth Schultz, vgl. U.A. (Unbekannter Autor): Stammtafel der Familien Wilckens und Gildemeister, Bremen 1905, S. 12 (gedrucktes Dokument in der „Grauen Mappe“ (GM) Familie Wilckens, in: DIE MAUS Gesellschaft für Familienforschung e.V., Bremen, Familiengeschichtliche Sammlung).

Jamaica ein Kontor betrieb.⁵⁴³ Im Testament von Peter und Anna Adelheid Wilckens wurde dieser bereits 1807 mit 1000 Reichstalern bedacht: „Viertens meinem in Jamaica etablierten Vetter Jacob Friedr. Wilckens oder dessen ehelichen Leibeserben Eintausend Reichsthaler.“⁵⁴⁴

Aus der Tatsache, dass unter den ersten vier Porträts nur ein Verwandter von Peter und Anna Adelheid Wilckens abgebildet ist, folgt, dass Wilckens seine im Entstehen begriffene Porträtsammlung zunächst nicht als Ahnen- oder Familiengalerie konzipierte. Erst 1774 und 1775 folgen zwölf Porträts, von denen fünf Vertreter der Familien Wilckens und Lambertz zeigen.⁵⁴⁵ Dennoch bilden unter allen 20 in den Jahren 1772 bis 1783 von Peter Wilckens in Auftrag gegebenen Porträts diejenigen von befreundeten und bekannten Vertretern der Bremer Elite die Mehrzahl gegenüber denjenigen von Verwandten. Da sich dieses Verhältnis in den folgenden drei Jahrzehnten nicht veränderte⁵⁴⁶, kann ausgeschlossen werden, dass die Porträtsammlung von Peter Wilckens jemals als reine Familiengalerie gedacht war. Diese Erkenntnis ist deshalb so wichtig, weil ein Nachkomme der späteren Eigentümer des Porträtkabinetts, Ueltzen-Barckhausen im Jahre 1932 die These aufgestellt hat, die Wilckens'sche Porträtsammlung sei ursprünglich im Besitz der Familie Lambertz gewesen, weil neun Bildnisse dieser Familie den Kern der Sammlung ausmachen würden:

„Mit seiner Frau, kam er [Peter Wilckens] in den Besitz der erwähnten Bildnisse von Mitgliedern der Familie Lambertz [...]. Die [...] im [Focke-]Museum aufbewahrte und anderen Beständen eingegliederte „Peter Wilckens'sche Bilder-Sammlung“, die also ursprünglich eine „Lambertz'sche Bildersammlung“ war, ist uns ein besonders wertvolles Kulturgut aus der Zeit um 1800.“⁵⁴⁷

Der Behauptung, Peter Wilckens habe die Porträts von Vertretern der Familie Lambertz bereits im Zuge seiner Eheschließung (1865) mit Anna Adelheid Lambertz bekommen, kann entgegnet werden, dass diese allesamt erst sehr viel später entstanden sind, nämlich zwischen 1774 und 1798⁵⁴⁸. Die Peter Wilckens'sche Porträtsammlung war also – entgegen der Aussage von Ueltzen-Barckhausen – nie eine Lambertz'sche Porträtsammlung und darüber hinaus nie eine reine Ahnengalerie gewesen.

543 Vgl. Neubearbeitung Kat. Slg. Wilckens, Inv. Nr. K. 0016 und K. 0017 (Anhang XVII.).

544 Testament von Peter und Anna Adelheid Wilckens, erstellt am 30.12.1807 und Beilage von Anna Adelheid Wilckens, 30.12.1819, eröffnet am 29.10.1821, in: Bremer Testamentbücher, S. 303, transkribiert von der Verfasserin (StA Bremen, 2 – Qq.4.c.3.b.4.e).

545 Vgl. Neubearbeitung Kat. Slg. Wilckens, Inv. Nr. B.0009 (H. Wilckens), K.0006 (J. H. Lambertz), K.0007 (C. E. Lambertz, geb. Retberg), K.0017 (J. F. Wilckens) und K.0049 (M. Wilckens) (Anhang XVII.).

546 Siehe Anhang XI.–XV., Personenstatistiken zum Peter Wilckens'schen Porträtkabinett.

547 Ueltzen-Barckhausen 1932, S. 22 und 23.

548 Vgl. Neubearbeitung Kat. Slg. Wilckens, Inv. Nr. K.0006, K.0007, K.00010 und K.0011 (1774), Inv. Nr. K.0009 und K.0008 (1793), Inv. Nr. K.0012 (1794), Inv. Nr. K.0014 (1797) und Inv. Nr. K.0013 (1798) (Anhang XVII.).

Es ist nicht bekannt, wann Ernst Heinrich Abel verstorben ist. Zuletzt nachgewiesen ist er 1783 in Bremen.⁵⁴⁹ Sein Weggang aus der Stadt oder gar sein Tod könnten ein Grund dafür sein, weshalb die Mehrzahl der folgenden Aufträge an Jacob Fehrmann (1760–1837) gingen. Mindestens 133 Zeichnungen stammen aus seiner Feder. Er stellte allerdings bereits 1775, also noch bevor Abel 1781 und 1783 seine letzten beiden Porträts schuf, Bildnisse für Wilckens her. Zumindest belegt dies die Signatur auf der Zeichnung von 1775 (Inv. Nr. K.0023). Fehrmann wurde jedoch erst ab 1789 produktiver. Bis 1800 fertigte er mindestens 98 Porträts an: Jährlich schuf er mindestens zwei (1795) und höchstens 23 (1793) Zeichnungen.⁵⁵⁰ Von 1801 bis 1810 führte Fehrmann seine jährliche Tätigkeit mit nur drei Unterbrechungen (1801, 1808 und 1809) fort. Allerdings verringerte sich die Anzahl der angefertigten Porträts auf dreizehn mit ein bis zwei Porträts pro Jahr. Fehrmann schuf demnach über einen Zeitraum von zwanzig Jahren kontinuierlich Bildnisse für die Wilckens'sche Porträtsammlung (siehe Anhang IX.).

Eine spezielle Logik, die etwa auf eine bestimmte Auftragsvergabe und damit auf ein Konzept von Wilckens' Sammlung verweisen würde, ist in der Produktion von Porträts durch Fehrmann allerdings nicht zu erkennen. Es gibt zu keinem Zeitpunkt eine auffällige Gruppierung etwa von Angehörigen der Familie Wilckens oder von bestimmten Berufsgruppen. Im Gegenteil, diese sind bunt gemischt. Im Jahre 1789 fertigte Fehrmann beispielsweise Porträts von Verwandten der Wilckens, von Aelterleuten und anderen Kaufleuten, ein Selbstporträt und sogar ein Porträt von Peter Wilckens' Friseur an.⁵⁵¹ Der einzige Schluss, der sich daraus ergibt, ist der, dass Wilckens entweder nach Belieben oder aus bestimmten, aber heute nur noch in Einzelfällen nachvollziehbaren Anlässen – wie beispielsweise Jahrestagen, Eheschließungen, Todesfällen oder Amtsantritten – Porträts der jeweiligen Personen bei Abel, Fehrmann und Schwartz in Auftrag gegeben hat. Beispiele hierfür wären neben dem Porträt des bereits erwähnten Jacob Friedrich Wilckens (Inv. Nr. K.0016 und K.0017), bei dem möglicherweise die Geschäftsgründung auf Jamaica und die

549 Vgl. AKL Online, Dok-ID: _10001017T2 (08. März 2015).

550 Hier wurden diejenigen Porträts, die nach (Vor-)zeichnungen von Abel entstanden, mitgezählt.

551 Bei den im Jahre 1789 porträtierten Verwandten handelt es sich um J. Gildemeister (1753–1837), Inv. Nr. A. 0014 und um G. Oelrichs (1752/54–1809), Inv. Nr. A.0022. Bei den porträtierten Aelterleuten und Kaufleuten handelt es sich um N. Kulenkamp (1750–1815), Inv. Nr. B.0010, um G. W. Helke (1711–1792), Inv. Nr. B.0011, um A. F. Kirchhoff (1743–1825), Inv. Nr. B.0012, um P. Wichelhausen (1712–1795), Inv. Nr. B.0013 und um J. F. Gildemeister (1750–1812), Inv. Nr. B.0024. Der Friseur von Peter Wilckens hieß Grebedunkel (Lebensdaten unbekannt), Inv. Nr. C.0062 und das Selbstporträt von Fehrmann hat die Inventarnummer A.0071, vgl. Neubearbeitung Kat. Slg. Wilckens, entsprechende Inventarnummern (Anhang XVII.).

Entstehungsjahre der Porträts (1773/74) zusammenfallen, die Porträts von Dr. Gerhard von dem Busch (Inv. Nr. A.0069) (Heirat 1790), Senator Siegmund Tobias Caesar (Inv. Nr. A.0013) (30. Geburtstag 1793), Johann Caspar Theodor Olbers (Inv. Nr. D.0011) (Ernennung zum Vize-Intendanten am St. Petri Dom 1791) und Dr. jur. Johann Pundsack (Inv. Nr. A.0005) (Wahl zum Bürgermeister 1775).⁵⁵² Eine komplette Auflistung der rekonstruierten, möglichen Anlässe (sieben Amtsantritte, 21 Geburtsjubiläen, sechs Todesfälle, zwei Eheschließungen und -jubiläen und drei andere öffentliche Anlässe) für die Auftragsvergabe von Porträts ist im Anhang unter Punkt X. aufgeführt.

Da Fehrmann mit 109 eigenen und nur 13 Bildnissen nach Vorzeichnungen von Abel den Großteil der Porträts aus dem heute überlieferten Wilckens'schen Kabinett angefertigt hat, kann er – zumindest was den Umfang und die Dauer seiner Schaffensperiode angeht – als der „hauptsächliche“ Urheber des Wilckens'schen Porträtkabinetts bezeichnet werden.

Jacob Fehrmann ist im Gegensatz zu Abel in Bremen geboren und lebte nach Studienaufenthalten in Kopenhagen und Kassel von 1788 bis zu seinem Tod im Jahre 1837 in Bremen. Dies war eine Bedingung, unter der ihm 1779 ein Gesuch um ein Stipendium für ein Studium an der Kunstakademie in Kopenhagen bewilligt wurde.⁵⁵³ Er verpflichtete sich 1785 schriftlich, nach Beenden seiner Ausbildung in Bremen sesshaft zu werden:

„[...] [Ich] verspreche, daß ich nach geendigten Reisen und Erlernungs Jaren, mich in meiner Vaterstadt häufig niederlassen und nie ehrender an einen anderen Orte meine Wohnung nehmen, oder in fremden Herren oder Städte Dienste mich begeben will, bevor ich alle die an mir verwandte große Geldanlagen einen Hochedlen Hochweisen Rath zum Vollen erstattet habe.“⁵⁵⁴

Die Tatsache, dass Fehrmann als Sohn eines Drechlermeisters ein solches Stipendium erhalten hat, erscheint insofern beachtlich, als Fehrmann sich offenbar autodidaktisch gebildet hatte. Darüber hinaus bezeugt es das Bestreben des Bremer Senats, lokale Künstler zu fördern und gleichzeitig dauerhaft an ihre Heimatstadt zu binden.

Bevor Fehrmann sich 1788 schließlich in Bremen niederließ, lernte er in den Jahren 1784 und 1785 noch bei Johann Heinrich Tischbein (1722–1789)⁵⁵⁵ in Kassel.⁵⁵⁶ Letzteres ist deshalb von besonderer Bedeutung, als auch Tischbein vor allem als Porträtmaler

552 Vgl. Neubearbeitung Kat. Slg. Wilckens, entsprechende Inventarnummern (Anhang XVII.).

553 Vgl. Joh. Focke: Fehrmann, Jacob, in: BB, S. 131 und 132.

554 Jacob Fehrmann an den Bremer Rat, Göttingen, 2. Mai 1785, transkribiert von der Verfasserin, (unpaginiert) S. 2, in: Gewährung staatlicher Stipendien an Maler, Zeichner und Kupferstecher, 2-T.6.n.3.c (StA Bremen).

555 Vgl. AKL Online, Dok. ID: _00178684T18 (08. März 2015).

556 Vgl. Spreckelsen 1909, S. 105 und Joh. Focke: Fehrmann, Jacob, in: BB, S. 131 und 132.

hervorgetreten war: im Auftrag des Landgrafen Wilhelm VIII. von Hessen Kassel fertigte er beispielsweise eine Sammlung von Frauenporträts an. Diese Sammlung ist noch heute in Schloss Wilhelmsthal erhalten.⁵⁵⁷

Es lag also nahe, dass Fehrmann nach seiner Rückkehr 1788 nach Bremen vor allem als Porträtmaler tätig war. In den Bremischen Adressbüchern wurde er von 1794⁵⁵⁸ bis zu seinem Tod 1839 als „Zeichenmeister, Miniatur-, Geschichts- und Porträtmaler“ aufgeführt.⁵⁵⁹

Im Zusammenhang mit Abels Selbstporträt wurde bereits näher auf das Entsprechende von Fehrmann eingegangen und aus dem Vergleich der beiden Selbstbildnisse geschlossen, dass das von Fehrmann zurückhaltender wirkt. Demgegenüber steht das nur ein Jahr vorher (1788) gefertigte Selbstporträt von Fehrmann (Abb. 54). Auch dieses befindet sich heute im Focke-Museum in Bremen (Inv. Nr. 33.076) und zeigt Fehrmann in eleganter Kleidung mit Perücke malend vor einer großen Staffelei stehen. Im Gegensatz zum Selbstporträt aus dem Wilckens'schen Kabinett, bei dem sich Fehrmann – gerade das Erbe seines Vorgängers Abel antretend – eher bescheiden darstellte, hatte das Selbstporträt von 1788 vermutlich eine ganz andere Funktion, nämlich die der Eigenwerbung unmittelbar nach seiner Niederlassung in Bremen. Angelika Lorenz beschreibt dieses in ihrem Beitrag zu Bremer Bildnismalern wie folgt:

„[D]ie elegante Kleidung und das anspruchsvoll gestaltete Ambiente lassen Rückschlüsse auf den Lebenszuschnitt und das Kunstverständnis dieses Künstlers zu. Hier präsentiert sich nicht ein Maler als Handwerker im hergebrachten Sinne, sondern als ein belesener, reflektierender Mann, dem die zeitgenössischen Kunsttheorien geläufig sind. Aufgeschlagen auf dem Tischchen liegt Johann Joachim Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums“, der ästhetische Leitfaden des Klassizismus. In dieser Kombination – hingewiesen sei auch auf die kleine antike Plastik im Bildhintergrund – fungiert Jacob Fehrmanns Selbstbildnis fast als „Werbeträger“, ist gemalte Visitenkarte für einen Künstler, der sich nach dem neuesten Geschmack malend ausweist.“⁵⁶⁰

Im Focke-Museum in Bremen befinden sich zusammen mit diesem Selbstporträt insgesamt sieben Ölporträts aus der Urheberschaft Fehrmanns.⁵⁶¹ Dabei fällt auf, dass die Mehrzahl (fünf Werke) unmittelbar aus der Zeit nach Fehrmanns Niederlassung in Bremen, aus den Jahren 1788 und 1789 stammt. Wie bereits erwähnt, setzte auch Fehrmanns produktivste Phase für

557 Vgl. http://www.museum-kassel.de/index_navi.php?parent=1319 (08. März 2015) und Eissenhauer, Michael: Wo ungestört der Lenz regiert. Schloss Wilhelmsthal bei Calden (Museumslandschaft Hessen Kassel, Monographische Reihe, Band 21), München 2008, S. 65–69.

558 Vgl. BA 1794, S. 25.

559 Vgl. Becker 2000, S. 144.

560 Lorenz, Angelika: Bremen und seine Bildnismaler, in: Kat. Ausst. Bremen 2000, S. 24.

561 Vgl. Becker 2000, S. 144.

das Wilckens'sche Porträtkabinett um 1789 ein. Das heißt, dass Fehrmann direkt nach seiner Rückkehr nach Bremen – vermutlich als Reaktion auf die im Zuge der Stipendiumsvergabe vom Senat gestellte Bedingung und vielleicht sogar als Reaktion des Bremer Publikums auf sein werbendes Selbstporträt – zunächst in verhältnismäßig hohem Maße künstlerisch tätig wurde.

Unter den den sieben heute erhaltenen Ölporträts aus der Urheberschaft Fehrmanns im Focke-Museum fallen neben dem eben besprochenen Selbstporträt (Abb. 54), einem späteren Selbstporträt als Ehemann (Inv. Nr. 33.77) und einem dazugehörigen Bildnis von Fehrmanns Ehefrau (Inv. Nr. 33.078) vor allem die Porträts von Wilhelm Olbers (Inv. Nr. 33.018, Abb. 55), Justin Friedrich Wilhelm Iken und seiner Ehefrau Helia Iken (Inv. Nr. 76.456 und 76.457, Abb. 56 und 57) und Johanne Wienholt (Inv. Nr. 74.002, Abb. 58) auf. Die Porträts letztgenannter Personen hatte Anna Adelheid Wilckens nämlich (mit Ausnahme des Bildnisses von Helia Iken) in ihrer Ergänzung zum ehelichen Testament eigens zugewiesen und es wurde bereits erwähnt, dass diese Porträts ursprünglich zum Peter Wilckens'schen Porträtkabinett gehört haben könnten. Das würde allerdings voraussetzen, dass neben den Zeichnungen, den zwei Gouacheporträts von Schwartz und den im Testament benannten Gipsköpfen auch Ölporträts zum Wilckens'schen Porträtkabinett zählten und dieses dann ausschließlich über die Bildgattung des Porträts von der Wilckens'schen Gemäldesammlung zu unterscheiden war. Wenn dem so ist, dann könnten beispielsweise auch die bereits erwähnten Ölporträts der Bürgermeister Diederich Smidt (Inv. Nr. 56.217, Abb. 48) und Volchardus Mindemann (Inv. Nr. A.0363, Abb. 50) aus der Urheberschaft Abels ursprünglich aus dem Peter Wilckens'schen Porträtkabinett stammen. Sie wurden daher innerhalb der Neubearbeitung des Kataloges zur Sammlung Wilckens in die Kategorie „Potentielle Neuzuschreibungen“ aufgenommen (siehe Anhang XVII.).

Gegen die Zugehörigkeit dieser Ölporträts im Besonderen sowie von Ölporträts im Allgemeinen sprechen zwei Argumente: erstens die Doppelung einiger Porträts wie bei denjenigen von Olbers (Inv. Nr. 33.018 und A.0063, Abb. 55 und 59), Smidt (Inv. Nr. 56.217 und A.0002, Abb. 48 und 49) und Mindemann (Inv. Nr. A.0363 und A.0001, Abb. 50 und 51) und zweitens das vom Großteil der übrigen Wilckens'schen Porträts abweichende Format sowie die abweichende Technik der Ölmalerei.

Beide Gegenargumente können jedoch durch die Beschaffenheit des Wilckens'schen Kabinetts selbst entkräftet werden. So gibt es innerhalb des Kabinetts sogar unter den

Zeichnungen Doppelungen wie beispielsweise die Porträts von J. F. Wilckens (Inv. Nr. K.0016 und K.0017) aus den Jahren 1773 und 1774 , die Porträts von Arnold Duntze (Inv. Nr. A.0074 und K.0065) aus dem Jahre 1789, die Porträts von Christian Eberhard Hellberg (Inv. Nr. K.0023 und A.0062) aus den Jahren 1775 und 1781, die Porträts von Heinrich Payeken (Inv. Nr. K.0026 und K.0027) aus den Jahren 1773 und 1774, und außerdem werden auch die beiden Gouacheporträts von Schwartz (Inv. Nr. D.0019 und K.0003) zum Wilckens'schen Porträtkabinett gezählt, obwohl sie ein anderes Format und eine andere Technik aufweisen. Was die Doppelung von Porträts anbelangt, so muss vor allem berücksichtigt werden, dass es sich dabei um ganz unterschiedliche Darstellungen ein und derselben Person handeln konnte, wie etwa bei den jeweiligen Porträts von Olbers (Inv. Nr. 33.018 und A.0063, Abb. 55 und 59). Eine Doppelung kann also durchaus bewusst in Kauf genommen worden sein, weil damit einmal der Eindruck oder die Bedeutung (von) einer Person verstärkt beziehungsweise unterstrichen oder eine Person in unterschiedlichen Lebensaltern gezeigt werden konnte wie bei den Porträts von Christian Eberhard Hellberg (Inv. Nr. K.0023 und A.0062) aus den Jahren 1775 und 1781.

Um mit Sicherheit sagen zu können, ob die sechs in Frage kommenden Ölporträts von Abel (Inv. Nr. 56.217 und A.0363) und Fehrmann (Inv. Nr. 33.018, 76.456, 76.457 und 74.002) zum Wilckens'schen Porträtkabinett gehört haben könnten, mussten die jeweiligen Provenienzen auf den entsprechenden Karteikarten des Focke-Museums in Bremen überprüft werden. Diese Überprüfung hat allerdings kein befriedigendes Ergebnis erbracht, da jeweils nur der beziehungsweise die letzte BesitzerIn dokumentiert ist und damit eine mögliche Herkunft aus dem Wilckens'schen Porträtkabinett nicht mehr exakt nachzuweisen ist.

Fest steht jedenfalls, dass es heute im Focke-Museum in Bremen noch drei kolorierte Bleistiftporträts (aus dem Wilckens'schen Porträtkabinett) und drei Ölporträts von Bremer Bürgern (Mindemann, Smidt und Olbers) gibt, die jeweils drei identische Personen zeigen und vom selben Künstler im selben Jahr hergestellt wurden und aufgrund dessen in einem sehr engen Zusammenhang stehen. Wie dieser aussah, das heißt, ob jeweils beide Porträts für das Wilckens'sche Porträtkabinett angefertigt wurden, oder ob die Zeichnungen Vorlage für die Ölporträts waren beziehungsweise umgekehrt ob die Ölporträts die Vorlage für die Zeichnungen bildeten und Letztere möglicherweise gar nicht von Wilckens, sondern möglicherweise von den Porträtierten selbst oder von deren Familienangehörigen in Auftrag gegeben wurden, ist heute nicht mehr zu ergründen. Es ist jedoch nicht auszuschließen, dass

die genannten drei Ölporträts und damit möglicherweise auch weitere Ölgemälde zum Peter Wilckens'schen Porträtkabinett gehörten. Sie wurden daher innerhalb der Neubearbeitung des Kataloges zur Sammlung Wilckens in die Kategorie „Potentielle Neuzuschreibungen“ aufgenommen (siehe Anhang XVII.).

Um zu überprüfen, ob es weitere Porträts gibt, die entweder in einem Entstehungszusammenhang mit den Porträts aus dem Wilckens'schen Kabinett stehen (Vorlage oder Abbild) oder möglicherweise ursprünglich dazu zählten, wurde in der sogenannten Porträtkartei des Focke-Museums in Bremen, in der 2070 Porträts (Ölgemälde, Graphiken, Silhouetten, Miniaturen, Fotografien und Skulpturen) von Bremer Persönlichkeiten in öffentlichem und privaten Besitz dokumentiert sind⁵⁶², gezielt nach den im Wilckens'schen Porträtkabinett dargestellten Personen recherchiert. Dabei konnten neun Porträts ausfindig gemacht werden, die entweder eine gewisse Ähnlichkeit zu den entsprechenden Porträts aus dem Wilckens'schen Kabinett aufweisen oder von denselben Künstlern wie diejenigen aus dem Kabinett angefertigt wurden (siehe Anhang XVII.).

Dazu gehört ein von Jacob Fehrmann signiertes Aquarell, welches möglicherweise Jacob Breuls darstellt (Inv. Nr. 30.134, Abb. 60), jedoch keine sonderliche Ähnlichkeit zu der entsprechenden aquarellierten Zeichnung (Inv. Nr. A.0008, Abb. 61) aus dem Wilckens'schen Porträtkabinett aufweist. Dieser Umstand könnte jedoch daran liegen, dass Ersteres bereits um 1775 entstanden ist, während das Zweite 1791 gefertigt wurde. Da beide Porträts jedoch von Fehrmann stammen und zudem ähnliche formale Charakteristika wie Maße, Technik und Material vorweisen, könnte es sein, dass auch Erstes ursprünglich für das Peter Wilckens'sche Porträtkabinett angefertigt wurde.

Ein weiteres Porträt, das aufgrund seiner formalen Charakteristika (mit Ausnahme der Maße) zum Peter Wilckens'schen Porträtkabinett gezählt werden könnte, ist ein unsigniertes Aquarell (Inv. Nr. 30.177, Abb. 62), das Heinrich Duntze darstellt (Bildunterschrift). Das ovale Format, die Technik, die Bildunterschrift und die Darstellung des Porträtierten entsprechen denen der Zeichnungen aus dem Wilckens'schen Porträtkabinett. Es hat jedoch dort keine Entsprechung, so dass es sich hierbei um eine Neuzuschreibung ohne bereits existierendes Pendant innerhalb des Wilckens'schen Porträtkabinetts handelt.

Neben diesen Neuzuschreibungen offenbarte die Recherche in der Porträtkartei des Focke-Museum in Bremen drei weitere Porträts, die – ähnlich wie die Ölbilder von Mindemann (Inv.

562 Vgl. Christiansen, Jörn: Vorwort, in: Kat. Ausst. Bremen 2000, S. 9.

Nr. A.0363, Abb. 50) und Smidt (Inv. Nr. 56.217, Abb. 48) – derartig frappierende Ähnlichkeiten zu den Zeichnungen aus dem Wilckens'schen Kabinett (Inv. Nr. A.0001 und A.0002, Abb. 51 und 49) aufweisen, dass sie möglicherweise ursprünglich ebenfalls zum selbigen gezählt werden können oder aber mit Sicherheit in einem engen Entstehungszusammenhang und -zeitraum zueinander stehen, das heißt, dass sie höchstwahrscheinlich in formaler und zeitlicher Anlehnung zueinander angefertigt wurden. Diese sind das Pastellporträt von Heinrich Droop (Inv. Nr. A.1349d, Abb. 63)⁵⁶³ aus unbekannter Urheberschaft, das Ölporträt von Tillmann Gloystein (Inv. Nr. 68.428, Abb. 65), angefertigt von Skerl und das Ölporträt von Diederich Meier (Inv. Nr. 56.216, Abb. 67) aus unbekannter Urheberschaft, welche signifikante Ähnlichkeiten zu den entsprechenden Zeichnungen aus dem Wilckens'schen Kabinett (Inv. Nr. K.0052, K.0031 und A.0006, Abb. 64, 66 und 68) zeigen. Interessanterweise wurden bislang alle erstgenannten Porträts – aufgrund fehlender Signaturen – auf den entsprechenden Karteikarten des Focke-Museums durch Vergleich mit den Zeichnungen aus dem Wilckens'schen Porträtkabinett datiert. Das heißt, dass hier zwar bislang eine Verbindung der Porträts zueinander gezogen wurde, nicht jedoch eine potentielle Zuschreibung zum Wilckens'schen Kabinett vorgenommen wurde.

Neben den neu zugeordneten Porträts gibt es noch vier Zeichnungen aus dem Wilckens'schen Kabinett, die offensichtlich als Vorbild für ein später entstandenes Ölgemälde und für drei Druckgraphiken dienten. Sie wurden innerhalb der Neubearbeitung des Kataloges zur Sammlung Wilckens in die Kategorie „Potentielle Abbilder von Zeichnungen aus dem Wilckens'schen Porträtkabinett“ aufgenommen (siehe Anhang XVII.). Diese sind in chronologischer Reihenfolge das 1774 von Abel gezeichnete Porträt von Martin Wilckens (Inv. Nr. K.0049, Abb. 69), welches als Vorbild für das unsignierte und auf etwa 1790 datierte Ölporträt von Martin Wilckens (Inv. Nr. B.1160, Abb. 70) diente (Letztgenanntes könnte daher ursprünglich zum Wilckens'schen Porträtkabinett gehört haben), das von Fehrmann um 1790 gezeichnete Porträt von Johann Andreas Engelbrecht (Inv. Nr. K.0038, Abb. 71), welches Vorbild für den um 1800 von F. W. Bollinger gefertigten Kupferstich (Inv. Nr. B.0265, Abb. 72) stand, das um 1790 von Fehrmann (nach Abel) gezeichnete Porträt von Heinrich Focke (Inv. Nr. K.0056, Abb. 73), welches für die um 1850 von Bremermann

563 Zu diesem Pastell gehört das Bildnis der Ehefrau von Heinrich Droop, Anne Regine Droop, geb. Retberg (Inv. Nr. A.1349c). Da es sich um Pendants handelt, wurde auch letztgenanntes Porträt in die Kategorie „Potentielle Neuzuschreibungen“ innerhalb der Neubearbeitung des Kataloges zur Sammlung Wilckens aufgenommen (siehe Neubearbeitung des Kat. Slg. Wilckens, Potentielle Neuzuschreibungen, Anhang XVII.).

gezeichnete und von Dreyer gedruckte Lithographie (Inv. Nr. B.0715, Abb. 74) Pate stand und schließlich das 1789 von Fehrmann (nach Abel) gezeichnete Porträt von Heinrich Wilhelm Mathias Olbers (Inv. Nr. A.0063, Abb. 59), welches als Vorlage für die um 1880 gefertigte beziehungsweise gedruckte Xylographie (Inv. Nr. A.0658d, Abb. 75) diente.

Für die Möglichkeit, dass die neu zugeordneten Porträts ursprünglich auch zum Wilckens'schen Porträtkabinett gehörten, spricht der Umstand, dass die zwei Porträts vom dritten und letzten Urheber des Kabinetts, Johann Christian August Schwartz (1756–1814), ebenfalls in einer von den Zeichnungen abweichenden Technik, nämlich der Gouache-Technik hergestellt wurden. Bei diesen zwei Porträts handelt es sich um das des Auftraggebers Peter Wilckens (Inv. Nr. K.0003) (Abb. 34) und um das des Predigers Johann Hermann Bar(c)khausen (Inv. Nr. D.0019).⁵⁶⁴ Dieser war der Vater von A. F. Bar(c)khausen, welcher den Großteil der Porträtsammlung erbte.

Bei den Gouacheporträts von Schwartz stellt sich – ähnlich wie bei den Ölporträts aus der Urheberschaft von Abel und Fehrmann – die Frage, ob sie tatsächlich zur Wilckens'schen Porträtsammlung zählten. Schließlich unterscheiden sie sich nicht nur durch ihre Technik und ihr Material sondern auch durch ihr Format vom Großteil der zum Kabinett gehörenden Zeichnungen: Sie sind erstens in einem rechteckigen Format eingefasst und zweitens fast doppelt so groß wie die im Ovalformat gefertigten Zeichnungen. Hinzu kommt, dass um 1804, als Schwartz das Porträt von Peter Wilckens anfertigte, bereits ein Porträt von Wilckens (Abb. 76), gemalt von Fehrmann im Jahre 1799 (Inv. Nr. K.0004), existierte. Das heißt, dass eine Doppelung von Porträts hier bewusst in Kauf genommen worden wäre. Diese Einwände wurden jedoch schon im Vorhergehenden entkräftet. Außerdem gelangten die Gouacheporträts 1899 mit allen anderen 158 Zeichnungen aus der Sammlung Bar(c)khausen dorthin. Es ist daher davon auszugehen, dass sie bereits bei der Übernahme der Wilckens'schen Porträtsammlung durch die Familie Bar(c)khausen zu selbigem Kabinett gezählt wurden.

Nach der Diskussion der Zugehörigkeit dieser und anderer Porträts zum Wilckens'schen Porträtkabinett gelangt man zu dem Ergebnis, dass dieses von Abel begonnen und dann von Fehrmann weitergeführt, größtenteils als Kabinett von Porträtzeichnungen gleichen Formats konzipiert war, doch dann mit hoher Wahrscheinlichkeit um Porträtbüsten, Öl- und Gouacheporträts selbiger oder anderer Künstler wie beispielsweise Schwartz erweitert wurde.

⁵⁶⁴ Vgl. Neubearbeitung Kat. Slg. Wilckens, entsprechende Inventarnummern (Anhang XVII.).

Obwohl Johann Christian August Schwartz nur zwei Porträts zum Wilckens'schen Kabinett beigezeichnet hat, war er um 1800 in Bremen sehr produktiv. Mindestens acht weitere seiner Pastellporträts von Bremer Bürgern sind nachweisbar.⁵⁶⁵ Auch diese könnten im Zusammenhang mit Zeichnungen für das Porträtkabinett entstanden sein oder gar dazu gehört haben, doch dies muss aufgrund der nicht lückenlos dokumentierten Provenienzen offen bleiben.

Schwartz wurde 1756 in Hildesheim geboren. Er verbrachte vermutlich schon die Zeit seiner Ausbildung in Braunschweig, wo er 1814, also nur wenige Jahre nach Peter Wilckens' Tod (1809), gestorben ist. 1789 wurde er zum auswärtigen Mitglied der Berliner Akademie gewählt. Neben Berlin und Braunschweig soll sich Schwartz in Dresden und Hamburg betätigt haben. Im Unterschied zu den beiden anderen Urhebern des Wilckens'schen Kabinetts ist von ihm kein Selbstporträt überliefert. Dies spricht neben der geringen Anzahl seiner Porträts dafür, dass er in Bezug auf das Peter Wilckens'sche Porträtkabinett nicht dieselbe Bedeutung wie Abel und Fehrmann hatte. Auch hatte er sich zu keinem Zeitpunkt dauerhaft in Bremen niedergelassen. Seine wenigen erhaltenen Porträts von Bremer Bürgern sind auf die Jahre 1800, 1803 und 1804 datiert. Mehrere Porträts, die nach Vorlagen von Schwartz in Stichen reproduziert wurden, legen überdies Aufenthalte des Künstlers zwischen 1803 und 1807 nahe.⁵⁶⁶

Über die genauen Entstehungsumstände der Porträts durch die drei genannten Urheber des Peter Wilckens'schen Porträtkabinetts ist nichts bekannt. Dadurch, dass von Abel, Fehrmann und Schwartz zusätzliche Porträts aus dem betreffenden Zeitraum in Bremen nachweisbar sind⁵⁶⁷, ist anzunehmen, dass sie die Porträts vor Ort anfertigten. Wie dies im Einzelnen von Statten ging – ob nach einer bereits bestehenden Vorlage (wie beispielsweise bei Inventarnummer K.0008 und K.0009⁵⁶⁸) oder von Angesicht zu Angesicht im Haus des Porträtierten oder auf der Aschenburg bei Peter Wilckens – ist nicht mehr zu rekonstruieren.

⁵⁶⁵ Vgl. Becker 2000, S. 151.

⁵⁶⁶ Vgl. ebd.

⁵⁶⁷ Vgl. ebd., S. 142, 144 und 151.

⁵⁶⁸ Unter den Porträts aus dem Wilckens'schen Kabinett befinden sich zwei, die – wie es auf der Bildrückseite vermerkt ist – nach einer Kopie eines Gemäldes des Malers Thim entstanden sind. Dabei handelt es sich um die Porträts von Lambert Lambertz senior (K.0008) und Inse Beata Lambertz, geb. Gruben (Inv. Nr. K.0009), vgl. Neubearbeitung Kat. Slg. Wilckens, entsprechende Inventarnummer (Anhang XVII.). Die entsprechenden Gemälde, welche als Vorlage dienten, konnten nicht auffindig gemacht werden.

1.5.1.2.4. Kultur- und kunsthistorische Einschätzung: Qualität der Darstellung und Quantität der dargestellten Persönlichkeiten

Das heute im Focke-Museum in Bremen überlieferte Peter Wilckens'sche Porträtkabinett weist vor allem zwei Besonderheiten auf: Erstens umfasst es größtenteils Porträts von Vertretern der bürgerlichen Elite Bremens aus der Zeit des 18. Jahrhunderts und zweitens wurde es von drei unterschiedlichen Künstlern in einem vergleichsweise langen Zeitraum von vierzig Jahren (1770–1810) gefertigt. Eine quantitative Analyse der dargestellten Persönlichkeiten sowie eine qualitative Analyse der dazugehörigen Porträts ist daher unbedingt notwendig.

Es stellen sich die Fragen, welche Personen innerhalb des Wilckens'schen Kabinetts abgebildet wurden und auf welche Art und Weise die Urheber diese darstellten. Um die (erste) Frage nach der sozialen Zugehörigkeit und der historischen Bedeutung der Dargestellten beantworten zu können, wurde der Versuch unternommen, alle 164 sicher zum Peter Wilckens'schen Kabinett zählenden⁵⁶⁹ Porträts bestimmten Personen- beziehungsweise Berufsgruppen zuzuordnen. Hierfür wurden Personenstatistiken (siehe Anhang XI.–XV.) erstellt. Dazu müssen vorab jedoch noch einige erläuternde Bemerkungen gemacht werden:

Die Identifizierung der porträtierten Personen ergibt sich größtenteils aus Bildunter- und -überschriften, welche einem Vermerk auf der Karteikarte zum Selbstbildnis von Fehrmann (Inv. Nr. A.0071)⁵⁷⁰ zufolge von Bar(c)khausen, also einem der späteren Eigentümer des Wilckens'schen Porträtkabinetts, handschriftlich direkt auf den Bildträger, jeweils auf dem, seitlich und unter- oder oberhalb des gezeichneten ovalen Rahmens aufgebracht worden sind. Sie benennen die dargestellte Person und manchmal auch das Jahr der Entstehung. Die Personenzuschreibungen wurden – unabhängig davon, von wem sie tatsächlich stammen – als korrekt angenommen, denn sie stellen heute (weitgehend) die einzige Möglichkeit der

569 Die potentiellen Neuzuschreibungen wurden in den Statistiken aufgrund ihrer unsicheren Zugehörigkeit zum Peter Wilckens'schen Porträtkabinett nicht berücksichtigt.

570 Diese Information ist auf einer Karteikarte zum Selbstporträt von Fehrmann (Inv. Nr. A.0071) des Ordner Wilckens des Focke-Museums in Bremen vermerkt, vgl. Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventarnummer (Focke-Museum Bremen). Es ist nicht nachvollziehbar, von wem diese Information stammt. Ein Abgleich der Handschrift beziehungsweise Signatur von A. F. Bar(c)khausen mit den Bildunter- bzw. überschritten der Porträts aus dem Wilckens'schen Porträtkabinett erbrachte kein zufriedenstellendes Ergebnis, da es sich bei den Bildunterschriften um eine Schönschrift handelt, vgl. Briefe (1816–1818) von A. F. Bar(c)khausen an Johann Smidt, in: Nachlass Johann Smidt (1773–1857): StA Bremen, 7,20 Nr. 550. Feststeht jedoch, dass die Bildunterschriften sehr viel später nach der Entstehung der Porträts aufgebracht worden sind, da Dr. Conrad Buhl (Inv. Nr. A.0068) beispielsweise 1792 porträtiert, jedoch erst 1798 promoviert wurde. Das heißt, die Bildunterschrift, welche ihn als Dr. benennt, muss nach der Entstehung 1792 und nach der Promotion 1798 aufgetragen worden sein.

Identifizierung dar. Das liegt daran, dass nur wenige Porträtierte durch entsprechende Kleidung oder Attribute als Angehörige eines bestimmten Berufes oder Amtes ausgezeichnet wurden. Das gilt nur für fünf Potentaten (Inv. Nr. M.0003, M.0004, M.0005, M.0007, M.008), für alle vier Angehörige des Militärs (Inv. Nr. F.0082, F.0083, F.0084, F.0085), für fünf von insgesamt zehn Pastoren (Inv. Nr. D.0013, D.0014, D.0017, D.0020, K.0034), für vier von insgesamt sieben Bürgermeistern (Inv. Nr. A.0001, A.0002, A.0006, A.0007), für alle vier Künstler (Inv. Nr. A.0082, A.0084, C.0060, A.0071) und für Adolf Freiherr von Knigge (D.0018). Es ist also festzustellen, dass (mit nur 23 von 164 Porträtierten) die porträtierten Personen in der Mehrzahl als Individuen und nicht als Vertreter einer Berufsgruppe oder eines Amtes abgebildet wurden – wobei dies bei den fünf Pastoren und den drei Bürgermeistern, die nicht als solche gekennzeichnet wurden, nicht etwa mit einem dem Entstehungsdatum des Porträts nachfolgenden Amtsantritt zu tun hat. Sie wurden wohl bewusst als Individuen und nicht als Amtsinhaber porträtiert.⁵⁷¹

Um die Porträtierten ohne Attribute also einer bestimmten Personengruppe zuordnen zu können, mussten biographische Informationen wie Lebensdaten, Ausbildung und Beruf sowie politische und wirtschaftliche Ämter, verwandtschaftliche Beziehungen der Porträtierten zu den Familien Wilckens und Lambertz und die Zugehörigkeit zum Verein „Museum“ und zu Geheimgesellschaften recherchiert werden. Dazu wurden vor allem Quellen wie die Bremischen Adressbücher (BA), der Bremer Staatskalender und diverse Mitgliederverzeichnisse von Vereinen und Geheimgesellschaften (Anhang XIV. und XV.) und Lexika wie die Allgemeine Deutsche Biographie (ADB), die Bremische Biographie des 19. Jahrhunderts (BB) und Rotermund I/II sowie weitere Nachschlagewerke wie Heineken 1984, Schulz 2002 a und Harry Schwarzwälder 2002 konsultiert. Hinzu kamen Eintragungen zu den porträtierten Personen beziehungsweise Porträts bei Spreckelsen 1909 und Schwarzwälder 1985.

Ein Teil dieser umfangreichen Recherche (hauptsächlich bezieht sich dieser Teil auf die verwandtschaftlichen Beziehungen der Porträtierten untereinander und auf die Eintragungen bei Rotermund I/II und Heineken 1984) wurde zwar bereits von Mitarbeitern des Focke-Museums in Bremen geleistet und auf den entsprechenden Karteikarten im Ordner Wilckens des Focke-Museums festgehalten. Diese Angaben wurden jedoch – soweit dies möglich war – überprüft und gegebenenfalls ergänzt beziehungsweise korrigiert und damit auf den neuesten

⁵⁷¹ Siehe Kapitel 1.5.1.2.6.

Stand der Forschung gebracht. Diese biographischen sowie bibliographischen Angaben zu den 165 porträtierten Personen beziehungsweise Porträts wurden in der Neubearbeitung des Kataloges der Sammlung Wilckens (siehe Anhang XVII.) dokumentiert. Dabei wurde jedoch nicht der Anspruch auf Vollständigkeit erhoben. Vielmehr ging es dabei vornehmlich um die Identifizierung und die Kategorisierung der porträtierten Personen. Das bedeutet konkret, dass nicht alle Informationen zu den porträtierten Personen aufgenommen wurden, sondern nur diejenigen, welche für die hiesige Analyse von Bedeutung sind (Name, Lebensdaten, Ausbildung beziehungsweise Beruf, Ämter und Mitgliedschaften und die dazugehörigen Daten).

143 der 164 porträtierten Personen konnten identifiziert beziehungsweise einer bestimmten Personengruppe zugeordnet werden. Die übrigen 21 Porträts sind in der Personenstatistik unter der Kategorie „Unbekannt“ aufgeführt. Die Zahl von 21 nicht identifizierten beziehungsweise nicht kategorisierbaren Porträts ergibt sich daraus, dass 32⁵⁷² der 164 Porträts nicht wie die übrigen 133 Porträts mit einer Bildunter- oder Bildüberschrift versehen sind, die die porträtierte Person namentlich benennt. Von den 32 namentlich nicht gekennzeichneten Porträts konnten zwar 16 identifiziert werden⁵⁷³, aber aufgrund mangelnder biographischer Informationen nur neun einer bestimmten Personengruppe zugeordnet werden⁵⁷⁴. Darunter befindet sich auch ein Porträt, das zwar nicht identifiziert, aber aufgrund der beigefügten Attribute einer bestimmten Berufsgruppe zugeordnet werden konnte: Es handelt sich um das Porträt eines Künstlers (Inv. Nr. A.0084)⁵⁷⁵, der durch einen Pinsel oder Zeichenstift als solcher charakterisiert ist. Darüber hinaus gibt es ein Porträt, das zwar durch eine Bildunterschrift namentlich benannt ist (Inv. Nr. K.0040), aber aufgrund des fehlenden Vornamens keiner bestimmten Personengruppe zugeordnet werden konnte: das Porträt eines Herrn Wienholt. In der Allgemeinen Personenstatistik sind unter der Kategorie „Unbekannt“ also 15 nicht benannte und identifizierte Porträts⁵⁷⁶ plus sechs identifizierte aber nicht

572 Dabei handelt es sich um folgende Inventarnummern: D.0019, K.0003, K.0065, M.0003, A.0062, M.0008, K.0072, A.0061a, A.0078, 28.136, K.0040, 27.91, A.00763, D.0016, K.0028, K.0042, K.0059, K.0068, K.0069, K.0070, 27.90, K.0044, K.0071, A.0084, K.0018, K.0058, K.0061, K.0062, K.0063, K.0064, K.0066 und K.0067, vgl. Neubearbeitung Kat. Slg. Wilckens, entsprechende Inventarnummern (Anhang XVII.).

573 Dabei handelt es sich um die Inventarnummern: D.0019, K.0003, K.0065, M.0003, A.0062, M.0008, K.0072, A.0061a, A.0078, 28.136, K.0040, A.0763, D.0016, K.0028, K.0042, K.004, vgl. Neubearbeitung Kat. Slg. Wilckens, entsprechende Inventarnummern (Anhang XVII.).

574 Vgl. Neubearbeitung Kat. Slg. Wilckens, Inv. Nr. D.0019, K.0003, K.0065, M.0003, A.0062, K.0072, A.0061a, 28.136, K.0040 (Anhang XVII.).

575 Vgl. Neubearbeitung Kat. Slg. Wilckens, entsprechende Inventarnummer (Anhang XVII.).

576 Vgl. Neubearbeitung Kat. Slg. Wilckens, Inv. Nr. 27.91, K.0030, K.0059, K.0068, K.0069, K.0070, 27.90, K.0071, K.0018, K.0058, K.0061, K.0062, K.0063, K.0064, K.0066 und K.0067 (Anhang XVII.).

einzuordnende Porträts⁵⁷⁷ aufgelistet (siehe Anhang XI.). Diese 22 Porträts stellen etwa 13% aller Porträts dar.

Bei den drei Personenstatistiken handelt es sich einmal um die Allgemeine Personenstatistik (siehe Anhang XI.), um die sogenannte Familienstatistik (siehe Anhang XII.) und um die Statistik zu den politischen und wirtschaftlichen Amtsträgern (siehe Anhang XIII.). Darüber hinaus wurden Auflistungen zu denjenigen Porträtierten erstellt, die Mitglied im Verein „Museum“ (siehe Anhang XIV.) oder in diversen lokalen Geheimgesellschaften (siehe Anhang XV.) waren.

Nur in der Allgemeinen Personenstatistik (siehe Anhang XI.) wurden alle 164 porträtierten Personen berücksichtigt. Zunächst sind dort die Porträts von auswärtigen Potentaten und berühmten Persönlichkeiten aufgeführt, darauf folgen die Porträts von Bremer Personen, welche wiederum in weibliche und männliche Vertreter unterteilt sind. Die männlichen Personen wurden in Berufsgruppen eingeordnet, beginnend mit dem Militär, gefolgt vom Bildungsbürgertum (Theologen, Mediziner, Juristen, Professoren und Schullehrer, Naturwissenschaftler), vom Wirtschaftsbürgertum (Kaufleute) und von der übrigen Bürgerschaft (Handwerker und Künstler).

In die Familienstatistik (siehe Anhang XII.) wurden sowohl Personen aufgenommen, die mit den Familien Wilckens und Lambertz direkt als auch indirekt verwandt waren. Das heißt, es handelt sich nicht nur um diejenigen Verwandten, die den Familiennamen Wilckens oder Lambertz trugen und damit gebürtige männliche sowie eingetragene weibliche Familienmitglieder waren, sondern auch um männliche Familienmitglieder, die zwar nicht den Familiennamen Wilckens oder Lambertz trugen, aber eine Vertreterin der benannten Familien geheiratet hatten.

In die Statistik zu den politischen und wirtschaftlichen Amtsträgern innerhalb des Wilckens'schen Porträtkabinetts (siehe Anhang XIII.) wurden nur entsprechende Amtsträger aufgenommen. Dabei wurden allerdings das Datum des Amtsantritts mit dem Entstehungsdatum des entsprechenden Porträts verglichen und entsprechend berücksichtigt. Dabei hat sich folgendes Bild ergeben:

Die noch erhaltenen Porträts von sogenannten auswärtigen Potentaten und berühmten Persönlichkeiten sind die von Heinrich Jung-Stilling (1740–1817), einem Schriftsteller im Umfeld des Goethe-Kreises (Inv. Nr. K.0072), von König Georg III. von England (1738–

⁵⁷⁷ Vgl. Neubearbeitung Kat. Slg. Wilckens, Inv. Nr. A.0763, K.0028, K.0042, K.0044, K.0040 und K.0484. (Anhang XVII.).

1820), der gleichzeitig Kurfürst von Hannover war (Inv. Nr. M.0003), von den aufeinanderfolgenden preußischen Königen Friedrich Wilhelm I. (1688–1740) (Inv. Nr. M.0005), Friedrich II. (1712–1786) (der Große) (Inv. Nr. M.0007), Friedrich Wilhelm II. (1744–1797) (Inv. Nr. M.0004) und von Kaiser Joseph II. (1741–1790) (Inv. Nr. M.0008). Sie stellen etwa 4% aller Porträts dar.

Wie bereits in Kapitel 1.5.1.2.2. erwähnt, ist es am ehesten vorstellbar, dass sich das Kabinett zu etwa gleichen Teilen aus Porträts von lokalen und auswärtigen Persönlichkeiten zusammensetzte, vorausgesetzt, dass es tatsächlich aus etwa 400 Porträts bestand. Der Anteil an Porträts von auswärtigen berühmten Persönlichkeiten und Potentaten könnte damit also sehr viel größer sein als heute überliefert. Daher fällt eine Analyse der überlieferten Porträts dieser Personengruppe schwer. Festzuhalten ist aber, dass die überlieferten Porträts von auswärtigen, berühmten Personen in der Mehrzahl Potentaten, genau genommen Könige und Kaiser des 18. Jahrhunderts darstellten, welche sich gewissermaßen territorial und hierarchisch steigerten: Georg III., König von England und Kurfürst von Hannover, gefolgt von den preußischen Königen und letztlich Kaiser Joseph II. (Heiliges römisches Reich deutscher Nation).

Es ist im Übrigen davon auszugehen, dass die Porträts von auswärtigen berühmten Persönlichkeiten nach Vorlagen aus sogenannten Porträtbüchern, also nach druckgraphischen Vorlagen oder nach losen Reproduktionsgraphiken entstanden sind.

Die nächste Gruppe von Porträts innerhalb der Allgemeinen Personenstatistik (siehe Anhang XI.) ist die von fünf Porträts (etwa 3%) von weiblichen Vertretern der Bremer Oberschicht. Bis auf ein weibliches Porträt (Inv. Nr. 27.91), welches nicht identifiziert werden konnte, handelt es sich hierbei ausschließlich um Ehe-Bildnisse, also um Pendants zu männlichen Porträts: das Porträt von Catharina Engel Lambertz (1741–1810) ergibt zusammen mit dem Porträt von ihrem Ehemann Johann Heinrich Lambertz (1731–1800) ein Eheporträt (Inv. Nr. K.0007 und K.0006), dasjenige von Sophie Margareta Lambertz (1745–1793) zusammen mit demjenigen ihres Ehemannes Lambert Lambertz (1726–1791) ebenso (Inv. Nr. K.0011 und K.0010), dasjenige von Anna Adelheid Wilckens (1739–1821) mit demjenigen ihres Ehemannes Peter Wilckens (1735–1809) gleichsam (Inv. Nr. K.0005 und K.0004) und dasjenige von Inse Beata Lambertz (1693–1763) mit demjenigen ihres Ehemannes Lambert Lambertz senior (geb. 1693) ergibt ebenfalls ein Eheporträt (Inv. Nr. K.0009 und K.0008). Die Eheporträts stellen ausnahmslos Vertreter der Familien Wilckens

und Lambertz dar.

Damit gelangt man zu denjenigen identifizierten Porträts von männlichen Personen innerhalb des Peter Wilckens'schen Porträtkabinetts, die ebenfalls Familienmitglieder der Familien Wilckens und Lambertz zeigen (siehe Anhang XII.). Insgesamt stellen unter den 164 Porträts aus dem Peter Wilckens'schen Porträtkabinett 28 Bildnisse Familienangehörige dar. Das sind etwa 17% aller Porträts. Neben den Porträts von weiblichen Familienmitgliedern (etwa 3%) stellen diejenigen von männlichen Familienmitgliedern mit 24 Porträts etwa 14% aller Porträts aus dem Wilckens'schen Kabinett dar. Zu den männlichen Familienangehörigen zählen zwölf aus der Familie Wilckens (etwa 7 %), sechs aus der Familie Lambertz (etwa 3%), vier angeheiratete Personen der Familien Wilckens (etwa 2%) und zwei angeheiratete Personen der Familie Lambertz (etwa 1%).

Was die soziale Zugehörigkeit der männlichen Vertreter der Bremer Gesellschaft innerhalb des Peter Wilckens'schen Porträtkabinetts anbelangt, so überwiegen klar die Porträts von Kaufleuten. Sie stellen mit 65 Porträts (etwa 39 %) ⁵⁷⁸ die größte Kategorie überhaupt dar. Die Berufsgruppen des Bildungsbürgertums nehmen sodann zusammengenommen die zweitgrößte Gruppe ein: Juristen (21 Porträts – etwa 12 %), Theologen (zwölf Porträts – etwa 7 %), Mediziner (sieben Porträts – etwa 4%), Professoren beziehungsweise Schullehrer (vier Porträts – etwa 2%) und Naturwissenschaftler (ein Porträt – etwa 0,5%) kommen mit insgesamt 45 Porträts auf etwa 27% des erhaltenen Gesamtbestands von 164 Porträts. Die übrige Bürgerschaft ist mit dem Militär (fünf Porträts – etwa 3%), den sogenannten Amtsleuten (vier Porträts – etwa 2 %), den Handwerkern (3 Porträts – etwa 1%) und den Diplomaten (ein Porträt – etwa 0,5%) unterrepräsentiert. Einen genauen Überblick über die soziale Staffelung innerhalb des Peter Wilckens'schen Porträtkabinetts bietet die eigens erstellte Rangfolge, welche sich inhaltlich an die Allgemeine Personenstatistik zur Sozialstruktur innerhalb des Peter Wilckens'schen Porträtkabinetts anschließt (siehe Anhang XVI.). Hierbei stellt sich die Frage, ob diese Sozialstruktur der historischen „Realität“ entspricht. Um diese Frage beantworten zu können, wurde die benannte Rangfolge/Statistik zur Sozialstruktur innerhalb des Peter Wilckens'schen Porträtkabinetts mit diversen Statistiken von Andreas Schulz zur Sozialstruktur der Vereine „Museum“ und „Erholung“ (jeweils 1804) abgeglichen mit dem Ergebnis, dass es vor allem in Hinblick auf die letztgenannten Vereine zwar tendenzielle, jedoch keine eindeutigen Übereinstimmungen gibt (siehe Anhang XVI.).

⁵⁷⁸ Die Prozentzahlen beziehen sich jeweils auf die Gesamtzahl (164) der erhaltenen Porträts aus dem Peter Wilckens'schen Porträtkabinett.

Bei der vorangegangenen statistischen Analyse der Sozialstruktur innerhalb des Peter Wilckens'schen Porträtkabinetts wurde bereits deutlich, dass das Wirtschafts- und das Bildungsbürgertum, also Kaufleute und Akademiker, gegenüber der übrigen Bürgerschaft (bestehend aus Militär, sogenannten Amtsleuten, Handwerkern und Künstlern) überwog. Das bedeutet, dass das Peter Wilckens'sche Porträtkabinett überwiegend Vertreter der politischen und wirtschaftlichen Elite darstellte. Dieser Eindruck bestätigt sich, wenn man einen Blick auf die Liste der politischen und wirtschaftlichen Amtsträger wirft (siehe Anhang XIII.). Unter den 142 Porträts von männlichen Vertretern der Bremer Gesellschaft waren sieben oder zehn Bürgermeister⁵⁷⁹, 15 oder 16 Ratsherren, ein sogenannter Syndicus des Rats, 15 oder zwanzig Aelterleute, zwei sogenannte Syndici des Collegium Seniorum der Aelterleute und drei Schottherren. Insgesamt wurden also um die fünfzig politische und wirtschaftliche Amtsträger porträtiert. Hier sind vor allem die Bürgermeister (Inv. Nr. A.0001, A.0002, A.0005, A.0006, A.0007, A.0009, A.0010, A.0011 und A.0012) in ihrer historischen und politischen Bedeutung für die Stadt Bremen hervorzuheben. Dazu zählen Volchard Mindemann (1749–1781)⁵⁸⁰, Diedrich (Didericus) Smidt (1767–1787), Johann Pundsack (1775–1787), Diederich Meier / Didericus Meyer (1794–1802), Gerhard von dem Busch (1782–1798), Jacob Breuls (1798–1803), Daniel Klugkist (1802–1814), Georg von Gröning (1814–1821), Christian Abraham Heineken (1792–1811 und 1813–1818) und Issac Edler von Meinertzhagen (1766–1775). Eine chronologische und lückenlose Abfolge liegt jedoch nicht vor.⁵⁸¹

Zum Ende der quantitativen Analyse soll noch ein Blick auf diejenigen porträtierten Personen geworfen werden, die nachweislich Mitglieder in lokalen Geheimgesellschaften und in dem von Peter Wilckens eigens mitbegründeten Verein „Museum“ gewesen sind.

18 porträtierte Personen (etwa 10,9%) von 164 Porträts waren Mitglieder in lokalen Geheimgesellschaften, davon 14 in der Loge „Zum silbernen Schlüssel“ und vier in der Loge „Zum Ölzweig“ (siehe Anhang XV.). Peter Wilckens selbst war nicht Mitglied in einer Geheimgesellschaft. Ganz anders verhält es sich beim Verein „Museum“ (siehe Anhang XIV.): Von allen porträtierten männlichen Vertretern der Bremer Gesellschaft innerhalb des

579 Die unklaren Zahlenangaben resultieren daraus, dass es einige Porträtierte innerhalb des Wilckens'schen Porträtkabinetts gibt, die erst nach dem Entstehungsdatum des entsprechenden Porträts ein (höheres) politisches Amt innehielten. Diese Porträtierten/Porträts wurden innerhalb der Liste zu den politischen und wirtschaftlichen Ämtern (siehe Anhang XIII.) kursiv gesetzt. Da es hierbei jedoch darum ging, zu zeigen, welche hohen Ämter die Porträtierten im Laufe ihres Lebens einmal innehielten, erscheint diese Vorgehensweise plausibel.

580 Bei den in Klammern gesetzten Daten handelt es sich um die Amtszeiten als Bürgermeister, nicht etwa um die Lebensdaten.

581 Vgl. Harry Schwarzwälder 2002, S. 81–104.

Wilckens'schen Porträtkabinetts waren nicht weniger als 49 Mitglieder im „Museum“. Beschäftigt man sich genauer mit dem Status und den Eintrittsdaten beziehungsweise -nummern der jeweiligen Mitglieder, dann fällt auf, dass 13 Direktoren der Gesellschaft „Museum“ innerhalb des Peter Wilckens'schen Porträtkabinetts abgebildet wurden und darüber hinaus vor allem die Mitglieder der ersten Stunde. Die Mitglieder mit den Eintrittsnummern 10 bis 20 sind sogar lückenlos vertreten. Bei einer so hohen Prozentzahl von etwa 30% kommt man daher zu dem Schluss, dass Peter Wilckens, der selbst zu den Gründungsdirektoren des „Museums“ gehörte, seinen Verein zu fast einem Drittel in seinem Porträtkabinett hat abbilden lassen. Zusammen mit 28 Bildnissen von Familienangehörigen (etwa 17%) stellen also diejenigen Porträts aus dem direkten Umfeld von Peter Wilckens mit insgesamt 77 Porträts (etwa 47%) eine Mehrheit aller feststellbaren Gruppen dar. Nicht zuletzt deswegen ist einzuräumen, dass das Peter Wilckens'sche Porträtkabinett ohne Zweifel kein reales Abbild der damaligen Stadtgesellschaft und möglicherweise nicht einmal ein Abbild der lokalen Oberschicht darstellt. Schließlich war das Kabinett durch die Auftragsvergabe durch einen Privatmann wie Peter Wilckens dessen persönlichen und subjektiven Sichtweisen und Vorlieben unterworfen. Doch gerade das ist es, was dieses Porträtkabinett ausmacht: Es führt uns Personen vor Augen, die Peter Wilckens als Bremer Bürger, als Vertreter der Kaufmannschaft, als einer der Direktoren der Gesellschaft „Museum“, als Kunstsammler und -mäzen, als Mitglied der Bremer Gesellschaft und der Familien Wilckens und Lambertz, als Freund aber auch als Vorgesetzter und Auftraggeber für würdig hielt, porträtiert und präsentiert zu werden. Nur durch die Anfertigung, das Sammeln, das Bewahren und das Präsentieren dieser Porträts konnte das Andenken und die Bedeutung dieser Personen bis heute erhalten werden. Das Peter Wilckens'sche Porträtkabinett ist daher als ein bedeutendes Zeugnis bürgerlicher Porträt- und Sammlungskultur Bremens am Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu bezeichnen.

Um die Frage zu beantworten, auf welche Art und Weise die porträtierten Personen innerhalb des Wilckens'schen Kabinetts dargestellt wurden und wie dasselbe infolgedessen qualitativ einzuschätzen ist, muss zunächst wiederholt werden, dass die porträtierten Personen in der Mehrzahl als Individuen und nicht als Vertreter einer bestimmten Berufsgruppe oder eines bestimmten Amtes abgebildet wurden. Daher ist von Bedeutung, wie es den beiden Haupturhebern, Ernst Heinrich Abel und Jacob Fehrman gelungen ist, beispielsweise individuelle physiognomische Merkmale herauszuarbeiten. Die künstlerische Handschrift

beider Urheber spielt demnach eine wichtige Rolle. Sie soll im Folgenden im Vergleich zueinander beschrieben und analysiert werden.

Bei der Mehrzahl aller 162 Porträts aus der Urheberschaft Abels und Fehrmanns handelt es sich um kleinformatige Blätter (durchschnittlich 18 x 14 cm), auf die kolorierte Bleistiftzeichnungen im Ovalformat aufgebracht sind, welche die Porträtierten in Form von Brustbildern entweder frontal, mit leichter Seitendrehung oder im Profil zeigen. Die Ausnahmen bilden fünf rechteckige, aber ebenfalls kleinformatige, kolorierte Bleistiftzeichnungen.⁵⁸²

Ernst Heinrich Abel, der von 1772 bis 1783 mit Sicherheit mindestens 22 Porträts für das Wilckens'sche Kabinett schuf, stellte die Porträtierten sehr viel größer dar als Jacob Fehrmann. Dieser fertigte 1775, 1779, 1784 und dann von 1789 bis 1810 mit Sicherheit mindestens 122 Porträts an. Konkret bedeutet das, dass die von Abel gezeichneten Personen im Durchschnitt einen sehr viel größeren Platz innerhalb des Bildovals einnehmen als diejenigen von Fehrmann (vgl. zum Beispiel Inv. Nr. K.0049 (Abel) und K.0052 (Fehrmann)).

Während Abel grundsätzlich einen plastischen, illusionistischen Rahmen um die Porträtierten zeichnete (Inv. Nr. D.0013), ließ Fehrmann diesen am Ende seines Schaffens ganz weg (Inv. Nr. F.0085). Zeichnerisch arbeitete Abel mit kräftigen Schraffuren und zwar ohne dabei zwischen dem Hintergrund oder dem Gesicht und der Kleidung des Porträtierten zu unterscheiden (Inv. Nr. B.0009). Fehrmann hingegen arbeitete sehr viel detaillierter, im Gegensatz zu Abel fast kleinlich, wobei dies eher bei den Gesichtern als bei der Kleidung der Porträtierten ins Gewicht fällt (Inv. Nr. A.0017). Doch selbst beim Faltenwurf zeigt sich dieser Unterschied noch: Der von Abel gezeichnete Faltenwurf (Inv. Nr. K.0016) wirkt sehr viel plakativer als der von Fehrmann (Inv. Nr. A.0017). Letztgenannter verwendete zudem insgesamt blassere Farben, welche er lavierend auftrug. Während die Porträtierten bei Abel größtenteils Perücke, Jacke und Unterjacke tragen und eine Hand in der Überjacke eingesteckt halten (Inv. Nr. K.0049), tragen die von Fehrmann Porträtierten hauptsächlich Jacke und Jabot und einen Zopf statt einer Perücke (Inv. Nr. K.0052). Allerdings hängt dies auch mit den verschiedenen Entstehungszeiträumen zusammen (siehe Anhang IX.).

Die im Vorangehenden beschriebenen, klaren Unterschiede (innerhalb der künstlerischen Handschrift der beiden Urheber) sind jedoch nicht bei allen Porträts festzustellen. Das liegt wiederum daran, dass Fehrmann vor allem anfangs, aber auch später noch nach

⁵⁸² Vgl. Neubearbeitung Kat. Slg. Wilckens, Inv. Nr. K.0010, K.0011, K.0017, K.0057 und M.0008 (Anhang XVII.).

Vorzeichnungen von seinem Vorgänger Abel gezeichnet⁵⁸³ (siehe Anhang IX.) und sogar teilweise dessen künstlerische Handschrift nachgeahmt hat (Inv. Nr. B.0011 und B.0013). Aufgrund dessen musste bei einigen unsignierten Porträts offen bleiben, ob sie nun von Abel stammen oder von Fehrmann nach oder ohne Vorzeichnungen von Abel angefertigt wurden (siehe Anhang IX.).

In diesem Zusammenhang ist jedoch hervorzuheben, dass sich Fehrmann zwar gerade um 1789 auch bei eigenständigen Zeichnungen an Abels künstlerischer Handschrift orientiert hat, sich dann jedoch allmählich von ihm emanzipiert und seinen eigenen Stil entwickelt beziehungsweise durchgesetzt hat. Fehrmanns eigenständige Porträts überragen sodann diejenigen von Abel an künstlerischer Qualität. Sie sind weniger plakativ, hingegen sehr fein gearbeitet und definieren die einzelnen Individuen exakter als die Porträtzeichnungen von Abel. Dies zeigt sich vor allem bei einigen Porträts, bei denen die Physiognomik und Mimik der Porträtierten auf besondere Weise herausgearbeitet wurde (Inv. Nr. A.0009, B.0017 und B.0020).

Abschließend ist festzuhalten, dass es sich bei Abel und Fehrmann eher um Künstler lokaler und höchstens überregionaler (Fehrmann) Bedeutung als um Künstler internationaler Bedeutung handelt. Dennoch hat Fehrmann eine akademische Ausbildung durchlaufen und seinen Porträts ist sodann – im Gegensatz zu denen von Abel – eine verhältnismäßig hohe künstlerische Qualität nicht abzusprechen.

Trotzdem ist das Peter Wilckens'sche Porträtkabinett qualitativ nicht mit anderen Porträtsammlungen dieser Zeit⁵⁸⁴ zu vergleichen und ist daher auch nicht als eine Porträtsammlung von besonders hoher künstlerischer, sondern eher von besonders hoher kulturhistorischer Qualität zu bezeichnen, denn es stellt ein einzigartiges visuelles Zeugnis der Bremer Elite am Ausgang des 18. Jahrhunderts dar.

583 Eine Erklärung für spätere Porträts Fehrmanns nach Vorzeichnungen von Abel könnte die sein, dass bestimmte Vorzeichnungen eben noch existierten und Fehrmann aus praktikablen Gründen auf eine Porträtsitzung mit dem beziehungsweise der zu Portätierenden verzichtete.

584 Siehe Kapitel 1.5.1.2.6.

1.5.1.2.5. Präsentation und Handhabung der Sammlung

Es ist anzunehmen, dass die Peter Wilckens'sche Porträtsammlung zu Lebzeiten ihres Besitzers auf der Aschenburg in Bremen und nicht auf dessen Sommerwohnsitz in Sandbeck aufbewahrt wurde. Denn bedenkt man, dass die Porträts Vertreter der städtischen Elite darstellen, dann erscheint es nur plausibel, wenn diese im unmittelbaren Lebensraum der Porträtierten, also in Bremen gezeigt wurden. Zudem ist davon auszugehen, dass das Porträtkabinett nicht nur Anlass sondern möglicherweise auch Veranstaltungsort für halböffentliche Gesprächs- oder Lesezirkel und (Familien-)Gesellschaften der lokalen Oberschicht war, wie sie in Bremen in der zweiten Hälfte 18. Jahrhundert neben den allmählich aufkommenden Lesegesellschaften und den sogenannten aufgeklärten Assoziationen Tradition hatten.⁵⁸⁵ Derartige regelmäßig stattfindende Zusammenkünfte wie beispielsweise der Montagsclub des Senators Castendyk sind durch die bereits zitierten Tagebuchaufzeichnungen des aus Bremen stammenden und in Hamburg lebenden Kaufmanns Ferdinand Beneke aus dem Jahre 1802 überliefert.⁵⁸⁶

Einen Beleg für die Aschenburg als Aufbewahrungs- und Präsentationsort des Peter Wilckens'schen Porträtkabinetts könnte ein Eintrag in dem zwischen 1856 und 1862 verfassten Gemäldekatalog des Aeltermann Theodor Gerhard Lürman (1789–1865)⁵⁸⁷ liefern. Ein Werk von Johann Heinrich Menken (1766–1839) wird darin wie folgt beschrieben:

„Dieses Bild erinnert sehr an die Jagd von Ruysdael u. ist unbezweifelt eines der vorzüglichsten Gemälde aus Menkens bester Zeit. Früher auf der Aschenburg bei Peter Wilckens“.⁵⁸⁸

Wenn dieses – wie Theodor Gerhard Lürman schreibt – bedeutende Gemälde von Menken auf der Aschenburg aufbewahrt wurde, dann ist auch davon auszugehen, dass Wilckens seine Porträtsammlung dort und nicht auf seinem Landsitz in Sandbeck präsentierte.

Im Testament der Eheleute Wilckens heißt es, dass die Porträts zusammen mit den Porträtköpfen in einem Zimmer aufbewahrt wurden.⁵⁸⁹ Auch besteht kein Zweifel daran, dass die Zeichnungen gehängt präsentiert wurden: Die originale Rahmung jedes Blattes belegt

⁵⁸⁵ Vgl. Schulz 2002 a, S. 208 und 209.

⁵⁸⁶ Vgl. Hauschild-Thiessen 1976, S. 277–279.

⁵⁸⁷ Siehe Kapitel 2.5.2.

⁵⁸⁸ Kat. Slg. Lürman, Nr. 171, S. 80 (A KH Bremen).

⁵⁸⁹ Vgl. Testament von Peter und Anna Adelheid Wilckens, erstellt am 30.12.1807 und Beilage von Anna Adelheid Wilckens, 30.12.1819, eröffnet am 29.10.1821, in: Bremer Testamentbücher, S. 325, transkribiert von der Verfasserin (StA Bremen, 2 – Qq.4.c.3.b.4.e).

dies.⁵⁹⁰

Da allerdings keine Grundrisse der Aschenburg aus dem 18. Jahrhundert überliefert sind, ist es nicht sinnvoll, Vermutungen darüber anzustellen, welche Gebäudeabschnitte als Kontor- und Wohnräume genutzt wurden und in welchen Räumlichkeiten möglicherweise die Porträtsammlung untergebracht wurde.

Wie bereits erläutert, ging das Peter Wilckens'sche Porträtkabinett nach dem Tod von Peter Wilckens' Witwe, Anna Adelheid Wilckens (Oktober 1821), in den Besitz von Albrecht Friedrich Bar(c)khausen über. Ob und wie das Porträtkabinett dort aufbewahrt wurde, ist nicht bekannt. Die anschließenden, erstaunlich repräsentativen musealen Präsentationsformen schilderte der ehemalige Direktor des Focke-Museums in Bremen, Jörn Christiansen 2000 wie folgt:

„Nachdem die [die Wilckens'sche Porträtsammlung] 1895 dem Bremer Senat geschenkt worden war, bekam sie einen Platz über der Güldenkammer im Rathaus, war seit 1900 in den ehemaligen Räumen des Katharinenklosters, dem ersten Domizil des Historischen Museums [Vorläufer des Focke-Museums], zu besichtigen, erhielt seit 1905 mehr Raum am zweiten Standort der Museumsgeschichte, im Domanbau, und wurde nach dem Umzug in das weite Gebäude an der Großenstraße [1922] zentrale Blickfläche eines eigenen Raumes, des „Porträtsaales“ [Abb. 77], bis sie dann nach der Zusammenführung von Gewerbemuseum und Historischem Museum neben der „Familiengalerie“ einen eigenen Raum unter den zwanzig Räumen der stadtgeschichtlichen Abteilung erhielt [1927] [...]. In den stärker auf überörtliche kulturgeschichtliche Phänomene ausgerichteten Ausstellungen der Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg fand die Wilckens'sche [sic!] Sammlung nur noch zeitweise und nur noch am Rande einen Platz. Erst mit der Neukonzeption des Haupthauses mit entschiedener Hinwendung zur Geschichte Bremens hat sie seit 1998 wieder Aufstellung gefunden [...]. [Sie] ist dort Kernbereich einer Abteilung mit dem Titel „Wer bis 1810 in Bremen das Sagen hatte“ und wird damit deutlich in den größeren Kontext einer Darstellung der zeitgenössischen gesellschaftlichen Machtverhältnisse gestellt.“⁵⁹¹

In der zuletzt genannten, aktuellen Präsentation des Wilckens'schen Porträtkabinetts im Focke-Museum in Bremen werden 127 von insgesamt 164 Porträts gezeigt. Diese wurden entsprechend der familiären beziehungsweise beruflichen Zugehörigkeit der Porträtierten gruppiert. Die Präsentation selbst empfindet ein Kabinett nach, indem durch vier Eckwände ein quadratischer, nach oben hin offener und von vier Durchgängen begehbare Raum geschaffen wurde (Abb. 35). Auf acht Wänden werden mit Ausnahme von Wand 4 rechts (15 Porträts) jeweils 16 Porträts aus dem Wilckens'schen Kabinett präsentiert (Abb. 78): Wand 1 links zeigt Mitglieder der Familie Wilckens, Wand 1 rechts Mitglieder der Familie Lambertz,

⁵⁹⁰ Vgl. Löhr 2000 d, S. 70.

⁵⁹¹ Christiansen 2000, S. 8.

Wand 2 links Kaufleute und Aelterleute, Wand 2 rechts Kaufleute, Wand 3 links: Aelterleute, Wand 3 rechts Bürgermeister, Senatoren und Juristen, Wand 4 links Vertreter des Bildungsbürgertums (Juristen, Theologen, Mediziner, Lehrer), und Wand 4 rechts schließlich Amtsleute, Vertreter des Militärs, Künstler und Handwerker (Abb. 79–82).

1.5.1.2.6. Vergleich mit anderen zeitgenössischen Porträtsammlungen

Das Peter Wilckens'sche Porträtkabinett ist innerhalb des Bremer Sammlungswesens des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts einzigartig. Durch seine Beschaffenheit unterscheidet es sich grundlegend von den zeitgenössischen bremischen Kunstsammlungen, deren Schwerpunkt vornehmlich auf Gemälden niederländischer Meister des 17. Jahrhunderts lag. Innerhalb eines größeren, überregionalen Kontextes kann das Wilckens'sche Porträtkabinett jedoch als eines neben mehreren Beispielen für eine Modeerscheinung der Zeit, nämlich die der bürgerlichen Porträt- und Porträtsammlungskultur des 18. Jahrhunderts gelten. Insofern könnte man Wilckens im Gegensatz zu den anderen lokalen Kunstsammlern ein vergleichsweise hohes Bewusstsein für aktuelle Entwicklungen in der (Porträt-)Kunst, durch die Spezialisierung auf lokale Persönlichkeiten und Urheber im Gegensatz zur Mehrzahl der überregionalen Porträtsammler aber zugleich einen stark ausgeprägten Lokalpatriotismus attestieren.

Im deutschsprachigen Raum bestand bereits seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts ein reges Interesse für das Sammeln von Porträtgraphik. Das belegt eine Dissertation mit dem Titel *Anleitung, wie man Bildnisse berühmter und gelehrter Männer mit Nutzen sammeln und denen dagegen gemachten Einwendungen gründlich begegnen soll*, welche von Sigmund Jacob Apin vorgelegt und 1728 in Nürnberg publiziert wurde.⁵⁹²

Porträtgraphiksammlungen wurden häufig aus oder nach dem Vorbild sogenannter Porträtbücher zusammengestellt, die seit dem 16. Jahrhundert publiziert wurden und den Zweck hatten, durch eine Kombination aus Biographie und Bildnis bedeutende Persönlichkeiten des geistigen und gesellschaftlichen Lebens einer breiteren Öffentlichkeit

⁵⁹² Vgl. Apin, M. Sigmund Jacob: *Anleitung, wie man Bildnisse berühmter und gelehrter Männer mit Nutzen sammeln und denen dagegen gemachten Einwendungen gründlich begegnen soll*, Nürnberg 1728.

zugänglich zu machen.⁵⁹³ Beispiele hierfür sind die von Nikolaus Reusner 1587 publizierten *Icones sive Imagines Virorum Literis Illustrum*⁵⁹⁴, das *Theatrum Virorum Eruditione Clarorum* aus dem Jahre 1688 von Paul Freher⁵⁹⁵ und der *Ehrentempel der Deutschen Gelehrsamkeit* (1747) von Johann Jakob Brucker⁵⁹⁶ – um für jedes Jahrhundert jeweils nur ein Porträtbuch zu nennen.

Eine noch heute erhaltene und in den Franckeschen Stiftungen in Halle an der Saale aufbewahrte Druckgraphiksammlung ist die des ehemaligen Inspektors der Buchhandlung der Franckeschen Stiftungen, Jacob Friedrich Bötticher (1692–1762). Sie umfasst 12.877 Porträts (hauptsächlich Kupferstiche) von 6.739 verschiedenen Personen (Gelehrte, Politiker, Adlige, Künstler, Musiker und Dichter), welche im 16., 17. und 18. Jahrhunderts gedruckt wurden. Die Besonderheit dieser Sammlung liegt darin, dass die Blätter teilweise aus Porträtbüchern herausgetrennt und auf Papier in drei unterschiedlichen Formaten aufgeklebt wurden, was oftmals eine mindere Qualität der Blätter zur Folge hatte. Außerdem tragen viele Blätter handschriftliche Notizen des Sammlers. Dies belegt eine intensive Beschäftigung Böttichers mit den abgebildeten Personen und bestätigt die Annahme, dass es sich bei dieser Zusammenstellung um eine private Sammlung zum Zweck des Studiums handelte. Hier ging es also um das Ideal der Gelehrsamkeit, welches durch die Sammlung beziehungsweise das Sammeln von Porträts bedeutender Persönlichkeiten nicht nur veranschaulicht sondern auch erfahrbar gemacht wurde.⁵⁹⁷

Begünstigt wurde die Praxis des Zusammenstellens von Porträts im 18. Jahrhundert nicht nur durch die Publikation von Porträtbüchern, sondern auch von Entwicklungen aus England und Frankreich wie den sogenannten Temples of Worthies in englischen Landschaftsgärten, die mit Büsten berühmter Männer ausgestattet waren oder dem öffentlich ausgetragenen

593 Vgl. Matschke, Rhea: „Du fragst wen stellet doch dis schöne Kupfer für...“. Die Porträtsammlung der Bibliothek der Franckeschen Stiftungen, Halle 2003, S. 12 u. 13.

594 Vgl. Reusner, Nikolaus: *Icones sive Imagines Virorum Literis Illustrum, Quorum Fide Et Doctrina religionis & bonarum literarum studia, nostra patrumque memoria, in Germania praesertim, in integrum sunt restituta*, Straßburg 1587.

595 Vgl. Freher, Paul: *Theatrum Virorum Eruditione Clarorum, quo Vitae & Scripta Theologorum, Jureconsultorum, Medicorum & Philosophorum, Tam in Germania Superiore & Inferiore, quam in aliis Europae Regionibus, Graecia nempe, Hispania, Italia, Gallia, Anglia, Polonia, Hungaria, Bohemia, Dania & Suecia A Seculis Aliquot, Ad Haec Usque Tempora, Florentium, Secundum Annorum Emortalium Seriem, Tanquam Variis In Scenis Repraesentantur*, Nürnberg 1688.

596 Vgl. Brucker, Johann Jakob: *Ehrentempel der Deutschen Gelehrsamkeit, in welchen die Bildnisse gelehrter, und um die schönen und philologischen Wissenschaften verdienster Männer unter den Deutschen aus dem XV. XVI. und XVII. Jahrhunderte aufgestellt, und ihre Geschichte, Verdienste und Merckwürdigkeiten entworfen sind*, Augsburg 1747.

597 Vgl. Matschke 2003, S. 28–32, 33–36, 83, 84 und 99.

Personenkult um Vertreter der französischen Aufklärung.⁵⁹⁸ Deutlich wird Letzteres beispielsweise an dem 1781 erschienenen Kupferstich „Chambre du cœur de Voltaire“ von François-Denis Née (Abb. 83), der den Blick in das Sterbezimmer Voltaires in Ferney zeigt, das gleichzeitig des Philosophen Porträtgalerie mit Bildnissen unter anderem von Friedrich II., d'Alembert und Diderot offenbart⁵⁹⁹:

„Die gezeigten Wände sind in regelmäßiger Anordnung mit Bildnissen und Namensinschriften geschmückt. Die verhangene Uhr unter dem Fenster versinnbildlicht die abgelaufene Lebenszeit, die gerade erloschene Kerze das Ableben. Im Hintergrund wartet ein Denkmal, gestaltet mit Obelisk, Efeu und Rundpostament, auf die Aufstellung von Voltaires Herz [...]. Ein Lichtkeil, durch das offene Fenster links einfallend, durchschneidet den Raum und taucht das Denkmal sowie die hinterlassenen Schreibutensilien in blendende Helligkeit [...]. Die Lichtmetaphorik, kombiniert mit dem memento mori, beschwört die Allgegenwart des aufgeklärten Geistes Voltaires. Doch erst die Galerie weiterer Aufklärer weist über die Einzelperson hinaus auf das ganze Zeitalter.“⁶⁰⁰

Wie bei Nées Kupferstich ersichtlich wird, spielten innerhalb von Porträtsammlungen direkte soziale Beziehungen zu den Porträtierten eine wichtige Rolle und demnach waren nicht nur das Ideal der Gelehrsamkeit sondern auch das während der Aufklärung ebenso allgegenwärtige Ideal der Freundschaft von Belang.⁶⁰¹ Nach Ansicht von Roland Kanz konstituieren sich in den Porträtsammlungen des 18. Jahrhunderts die Schnittmengen öffentlicher und privater Vorbilder.⁶⁰²

Auch wenn die eben genannten Ideale weder einheitlich auf das Peter Wilckens'sche Porträtkabinett noch in allen Fällen auf die anderen heute überlieferten bürgerlichen Porträtsammlungen des 18. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum zutreffen, so beschreiben sie doch den Zusammenhang, in dem diese zu sehen sind.

Eine Porträtsammlung, die noch im Kontext einer Universal- oder Gelehrtensammlung zu verorten ist, ist die des Frankfurter Arztes Dr. Johann Christian Senckenberg (1707–1772).⁶⁰³ Dieser verwandte einen Großteil seines Vermögens auf das Sammeln von Büchern, getrockneten Pflanzen, Mineralien, anatomischen Präparaten, wissenschaftlichen

598 Vgl. Kanz, Roland: Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts, München 1993, S. 123–125.

599 Vgl. Kessermeier, Siegfried und Krause, Jürgen: Köpfe der französischen Revolution. Graphische Bildnisse aus dem Porträtarchiv Diepenbroick, Münster 1989, S. 14.

600 Kanz 1993, S. 124 und 125.

601 Vgl. ebd., S. 121–123.

602 Vgl. ebd., S. 128.

603 Vgl. Kutz, Corinna: Die Porträtsammlung der Dr. Senckenbergischen Stiftung. Frankfurter Bildnisse aus fünf Jahrhunderten. Bestandsverzeichnis und Ausstellungskatalog (eine Ausstellung der Frankfurter Bürger-Stiftung im Holzhausenschlösschen in Zusammenarbeit mit der Dr. Senckenbergischen Stiftung und der Cronstett' und Hynspergischen Evangelischen Stiftung), Frankfurt am Main 2000, S. 11.

Instrumenten, Münzen und in Kupfer gestochenen und gemalten Porträts.⁶⁰⁴ Die darunter einzig im Nachhinein 1954 inventarisierte und damit dokumentierte Porträtgemäldesammlung umfasste zu Lebzeiten Senckenbergs mindestens 35 Werke⁶⁰⁵. Die Gemälde stellen Familienangehörige, zeitgenössische Mediziner, Theologen und Vertreter der Frankfurter Stadtgeschichte dar.⁶⁰⁶ Durch die Aufnahme von Bildnissen letztgenannter Personen und die Auftragsvergabe für Familienporträts an namhafte lokale Künstler wie beispielsweise Anton Sturm, Franz Lippold, Ludwig Hauck und Justus Juncker kommt – ähnlich wie bei Peter Wilckens – nicht nur eine Kenntnis der lokalen Geschichte und des zeitgenössischen Kunstbetriebs sondern auch eine ausgeprägte lokalpatriotische Gesinnung des Sammlers zum Ausdruck.⁶⁰⁷

Die Gemälde wurden in den Obergeschossen von Senckenbergs Haus in der Hasengasse in Frankfurt am Main aufbewahrt und zierten unter anderem die Studierstube des Arztes, der sich damit zugleich als praktizierender Arzt und umfassend gebildeter Mediziner auswies⁶⁰⁸:

„Weniger die *rein künstlerische* als die inhaltliche Struktur der Porträtsammlung gibt eine genauere Vorstellung von Senckenbergs Sammelintention. [...] [Sie] läßt sich mit den Interessen eines (Frankfurter) Arztes des 18. Jahrhunderts in Einklang bringen [...]. Genau wie die gesamte Universalsammlung Senckenbergs zeugte auch die Gemäldesammlung von seinem breit gefächerten Interesse sowohl in naturwissenschaftlicher als auch im weitesten Sinn historischer Richtung [...]. Das Gelehrtenporträt war Anlaß und Ausdruck einer Beschäftigung mit Forschungstätigkeit und Lebenslauf des Dargestellten [...]. Das Porträt als historisches Dokument zu einer Person setzte den im Studierzimmer auf diese Weise *Erscheinenden* in einen bewußten Zusammenhang mit der wissenschaftlichen Betätigung des Sammlers.“⁶⁰⁹

Darin – also im wissenschaftlichen Anspruch des Sammlers und in der Zusammenstellung einer Gelehrtensammlung – besteht jedoch der grundlegende Unterschied zur Peter Wilckens'schen Porträtsammlung: bei Letzterem ging es nicht vornehmlich um die Versammlung von Bildnissen gelehrter Vorbilder sondern um diejenigen gesellschaftlich, wirtschaftlich und politisch einflussreicher Vertreter der städtischen Elite, mit denen Wilckens zudem in Kontakt stand oder zumindest bekannt war. Im Unterschied zu Wilckens persönlicher anmutender Sammlung hat Senckenberg sodann seine Universalsammlung auch

604 Vgl. ebd., S. 14.

605 Das hat die Durchsicht des Registers der Bildersammlung der Dr. Senckenbergischen Bildersammlung ergeben, vgl. Bary, August de: Die Bildersammlung der Dr. Senckenbergischen Stiftung Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 1954, S. 42–56

606 Vgl. Kutz 2000, S. 11 und 16.

607 Vgl. ebd., S. 16.

608 Vgl. ebd., S. 11 und 14.

609 Ebd., S. 16 und 19.

nicht Nachkommen hinterlassen, sondern stattdessen in gewisser Weise der Allgemeinheit überlassen, indem er sie seiner 1763 zum Zweck der heilkundlichen Ausbildung und Versorgung seiner Vaterstadt gegründeten Stiftung überschrieb, innerhalb derer die Porträtsammlung bis heute aufbewahrt und stetig erweitert wird.⁶¹⁰

Bei Senckenberg zeigte sich bereits, dass das Sammelinteresse beziehungsweise die Schwerpunktsetzung eines Sammlers auch oder gerade innerhalb einer Porträtsammlung in enger Verbindung mit dem Beruf des Besitzers stehen konnte. Besonders sinnfällig erscheint dieser Zusammenhang bei Porträtisten, und so sollen Angelika Kauffmann (1741–1807)⁶¹¹, Anton Graff (1736–1813)⁶¹² und Gerhard von Kügelgen (1772–1820)⁶¹³ ebenfalls Sammlungen von selbst angefertigten Bildnissen angelegt haben.⁶¹⁴ Dorothee von Hellermann hält es für äußerst wahrscheinlich, dass der Porträt- und Historienmaler Gerhard von Kügelgen seine eigene Porträtsammlung nach dem Vorbild der ersten beiden Künstler angefertigt hat.⁶¹⁵ Kügelgens Porträtsammlung wurde 1809 in der *Zeitung für die elegante Welt* wie folgt beschrieben:

„Hr. v. Kügelgen, den wir Dresdner mit Freude und Stolz den unsern nennen [...], hatte während der Pfingstfeiertage allen Freunden der Kunst seine Zimmer geöffnet, und die neuesten Schöpfungen seines Pinsels der freien Beschauung mit der ihm eigenen Liberalität ausgestellt. In einem Zimmer waren die vier Porträts der Heroen unserer Literatur zu sehn [sic!], die er im vorigen Winter in Weimar malte, Göthe, Wieland, Herder und Schiller [...]. Der Künstler, der uns den Stolz der Nation so aufbewahrt, verdient einen Ehrenkranz [...]. In einem zweiten Zimmer war die Rückwand mit sechs andern Portraits geschmückt, worunter sich des liebenswürdigen Künstlers eigenes Bild befand. Die andern stellten gleichfalls wackere Ehrenmänner dar: Fernow, Seume, Oelschläger, Schubert und Morgenstern.“⁶¹⁶

Die hier aufgezählten Bildnisse aus Kügelgens Porträtgalerie stellten also zeitgenössische nationale Geistesgrößen dar, mit denen der Künstler teilweise – wie beispielsweise im Falle von Wieland und Morgenstern – befreundet war. Die Tatsache, dass sich Kügelgens Selbstporträt in eine Riege mit diesen Personen einreicht, bezeugt die Verbundenheit des Malers zu den Dargestellten und gleichzeitig sein Selbstbewusstsein als Künstler. Mit seinem Porträtkabinett eigener Werke konnte Kügelgen aber nicht nur seinen eigenen Freundes- und

610 Vgl. ebd., S. 11 und 12.

611 Vgl. AKL Online, Dok-ID: _00401046 (08. März 2015).

612 Vgl. AKL Online, Dok-ID: _00080220 (08. März 2015).

613 Vgl. AKL Online, Dok-ID: _00103155 (08. März 2015).

614 Vgl. Hellermann, Dorothee von: Gerhard von Kügelgen (1772–1820). Das zeichnerische und malerische Werk, Berlin 2001, S. 59 und 60.

615 Vgl. ebd.

616 Böttiger, Carl August: Herr v. Kügelgen, in: *Zeitung für die elegante Welt*, hrsg. v. Karl Spazier, Nr. 114, Berlin 1809, S. 910 und 911.

Bekanntenkreis öffentlich präsentieren, sondern auch sein eigenes Bildungsinteresse und nicht zuletzt seine Kunstfertigkeit demonstrieren.⁶¹⁷

Zwischen der Kugelgensen und der Peter Wilckens'schen Porträtsammlung sind zwar keine inhaltlichen, dafür jedoch nicht minder bedeutende formale Übereinstimmungen festzustellen. So handelte es sich bei der Mehrzahl der Porträts aus Kugelgens Galerie ebenfalls um Brustbilder im Oval vor neutralem Hintergrund, die keinen Hinweis auf den Beruf der Dargestellten gaben.⁶¹⁸ Andrea M. Kluxen beschreibt die Entwicklung vom bürgerlichen Standes- zum Schichten- beziehungsweise Individualporträt wie folgt:

„Das traditionelle Bürgerporträt ist das Brust- oder Halbbild mit Konzentration auf den Kopf bei Einbeziehung von Standes- oder Berufsattributen [...]. Das neue Bürgertum, das sich mehr als Schicht denn als Stand verstand, legte die traditionell bürgerlichen Bildauffassungen ab und ließ sich ohne Standeszeichen abbilden [...]. Kann man beim Bürgerporträt die Entwicklung der Darstellung eines Standes- zu der eines Schichtenangehörigen beobachten, so weisen andere Porträttypen eine Entwicklung vom Stand zum Individuum auf. Ist die Schicht noch im gesellschaftlichen Zusammenhang zu sehen, wird die Darstellung des Individuums aus diesem Zusammenhang genommen, wenngleich hier die Grenzen zwischen stände- oder schichtenspezifischen und individuellem Porträt mitunter fließend sind. Begünstigt wird diese Entwicklung durch Geniekult, Individualitätsbestrebungen, Dichterverehrung und Heroenkult [...], also Formen der Verherrlichung, die aus England stammten. Man muß jedoch zwischen dem Individuum in der Privatsphäre und dem verherrlichten Individuum unterscheiden.“⁶¹⁹

Genau diese Unterscheidung ist auch bei Kugelgen festzustellen:

„Während die Bildnisse von Goethe, Schiller und Herder an Porträtbüsten erinnern und gemalte Denkmäler sein sollten, verzichtete Kugelgen bei den übrigen Porträts auf Verherrlichung. Eine Ausnahme ist das Bildnis Wielands [...], der eigentlich ebenfalls zu den Weimarer Geistesgrößen gehörte, aber Kugelgen während der Sitzungen zu dem Porträt menschlich so nahe kam, daß dieser auf eine Idealisierung Wielands verzichtete [...].“⁶²⁰

Innerhalb der Wilckens'schen Porträtsammlung lässt sich diese Form der Unterscheidung (je stärker die Verherrlichung des Porträtierten, desto denkmälicher das Porträt; je persönlicher das Verhältnis zum Porträtierten, desto individueller das Porträt) nicht feststellen. Hingegen ist bei der Wilckens'schen Porträtsammlung noch eine, wenn auch verhältnismäßig geringe Zahl an Standesporträts auszumachen: 23 von 164 Porträts zeigen die Porträtierten als Vertreter eines bestimmten Amtes oder Berufes und nicht als Bürgerliche oder als

617 Vgl. Hellermann 2001, S. 60.

618 Vgl. ebd., S. 61.

619 Kluxen, Andrea M.: Das Ende des Standesporträts. Die Bedeutung der englischen Malerei für das deutsche Porträt von 1760 bis 1848, München 1989, S. 131, 133 und 135.

620 Hellermann 2001, S. 60.

Individuen.⁶²¹ Das heißt, dass mit dem Peter Wilckens'schen Kabinett eine Porträtsammlung vorliegt, die entsprechend ihrer Entstehungszeit von 1772 bis 1810 den oben beschriebenen Übergang vom Standes- zum Schichten- beziehungsweise Individualporträt repräsentiert, während diese Entwicklung bei Kugelgen um 1809 vermutlich bereits abgeschlossen war und stattdessen der Denkmalkult eine wichtigere Rolle spielte.

Für die These, dass es sich bei der Wilckens'schen Porträtsammlung um eine Sammlung des Übergangs in der Porträtkultur handelt, spricht der Umstand, dass die beiden einzigen überlieferten Porträts von überregional bekannten Geistesgrößen ambivalent dargestellt wurden: Während Adolf Freiherr von Knigge (Inv. Nr. D.0018) 1794 weder als reines Individuum noch als gemaltes Denkmal sondern durch die Beigabe von Büchern als Schriftsteller und durch die rot-blaue Kleidung überdies als hannoverscher Oberhauptmann in traditioneller Weise porträtiert wurde, verhält es sich bei dem Porträt von Heinrich Jung-Stilling (Inv. Nr. K.0072), einem Mitglied des sogenannten Goethe-Kreises, anders: er wurde um 1800 als Individuum abgebildet. Die Entwicklungslinie, die man hier zu erkennen glaubt, ist aber nicht auf das gesamte Peter Wilckens'sche Porträtkabinett übertragbar und so ist die Mehrzahl der oben genannten 23 Standesporträts nicht etwa durch Ernst Heinrich Abel in der anfänglichen Entstehungszeit der Porträtsammlung entstanden, sondern um 1790 durch Jacob Fehrman⁶²², zu der Zeit also, in der dieser seine produktivste Phase hatte. Drei Standesporträts sind überdies erstaunlich spät gefertigt worden, nämlich 1802 (Inv. Nr. K.0034), 1806 (Inv. Nr. F.0085) und 1807 (Inv. Nr. D.0017). Dies führt zu der Annahme, dass Fehrman, der ja ab 1789 der Haupturheber des Wilckens'schen Kabinetts war, möglicherweise bei bestimmten Personen unschlüssig war, ob er diese als Vertreter ihres Standes oder als Vertreter ihrer Schicht beziehungsweise als Individuum darstellen sollte. Es wäre daher interessant zu wissen, wie und wann beispielsweise andere überregional bekannte Dichter und Denker innerhalb des Wilckens'schen Porträtkabinetts porträtiert wurden – falls solche Porträts einmal existiert haben.

Eine Porträtsammlung, anhand der dies noch nachzuvollziehen ist und die gleichsam als größte und bekannteste Bildergalerie von Schriftstellern und bedeutenden Persönlichkeiten des 18. Jahrhunderts gilt⁶²³, ist die des Dichters, Juristen und Sekretärs am Domstift in

621 Siehe S. 121.

622 Bei den um 1790 gefertigten Standesporträts handelt es sich um Inv. Nr. M.0004, M.0007, M.0008, F.0082, F.0083, F.0084, D.0014, D.0020, A.0006, A.0007, A.0071 und D.0018.

623 Vgl. Pott, Ute: Vorwort, in: Der Freundschaftstempel im Gleimhaus zu Halberstadt. Porträts des 18. Jahrhunderts. Bestandskatalog, hrsg. v. Gleimhaus Halberstadt, Leipzig 2000, S. 7.

Halberstadt, Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719–1803)⁶²⁴. Dieser hatte seine Sammlung von rund 120 Ölporträts ab den 1740er Jahren zusammengetragen.⁶²⁵ Zu den Porträtierten gehörten neben Familienangehörigen und Schriftstellerfreunden wie beispielsweise Ewald Christian von Kleist und Anna Louisa Karsch, Chodowiecki, Friedrich II., Herder, Klopstock, Lavater, Lessing und Winckelmann – um nur die Bekanntesten zu nennen.⁶²⁶ Sie wurden unter anderen von Hempel, Graff, Gottlob, Pfenninger, Ramberg, Schöner, Tischbein d. Ä. und d. J. porträtiert.⁶²⁷ Bei den Bildnissen handelt es sich größtenteils um lebensgroße Brustbilder vor neutralem Hintergrund in einem einheitlichen Format. Jedoch wurden von Gleim – vermutlich aus finanziellen und zeitlichen Gründen – nicht nur Originale, sondern auch einige Kopien nach bereits vorhandenen Porträts in Auftrag gegeben.⁶²⁸ Was die Darstellung der Personen angeht, so fällt bei der Durchsicht des im Jahre 2000 vom Gleimhaus in Halberstadt herausgegebenen Bestandskataloges auf, dass die Porträtierten bis auf wenige Ausnahmen⁶²⁹ als Bürgerliche beziehungsweise als Individuen ohne Beigabe von Attributen gezeigt wurden⁶³⁰, während dies bei Potentaten, Geistlichen und Angehörigen des Militärs – ähnlich wie bei Wilckens – noch traditionell gehandhabt wurde und diese als Vertreter ihres Amtes gekennzeichnet wurden⁶³¹. Die einzige Ausnahme innerhalb der Porträtsammlung Gleims, die auf die oben beschriebene Verherrlichungstendenz großer Denker bei Kügelgen verweist, bildet ein Porträt aus der Urheberschaft Johann Peter Langers, welches Gleim in Form einer gemalten Porträtbüste als *poeta laureatus* wiedergibt. Da es sich um ein Auftragsbildnis anlässlich des 81. Geburtstages Gleims handelte, liefert es auch einen Hinweis auf das Selbstverständnis des Sammlers als Dichter.⁶³² Bis auf diesen Sonderfall ging es Gleim im Großen und Ganzen jedoch mehr um Realität als um Verherrlichung:

„Im Gegensatz zum Repräsentationsbildnis des Adels verlangte der Auftraggeber für ein bürgerliches Freundschaftsportrait eine lebensnahe Darstellung mitsamt seiner *Seele* [...]. Aus der Physiognomie sollten Wesen und Charakter des Freundes erkennbar sein, umso mehr, wenn es sich um enge Freunde handelte, deren Stärken und Schwächen Gleim kannte. Anders verhielt es sich in späteren Jahren bei Porträts, die er von verdienstvollen Männern wünschte, die ihm aber persönlich nicht bekannt waren. Da musste er sich auf das Urteil eines Freundes

624 Vgl. Die Sammlungen des Gleimhauses. Teil 1, Briefe und Porträts, hrsg. v. Gleimhaus Halberstadt, Halberstadt 1986, S. 4.

625 Vgl. ebd., S. 4 und 5.

626 Vgl. Der Freundschaftstempel im Gleimhaus zu Halberstadt. Porträts des 18. Jahrhunderts. Bestandskatalog, hrsg. v. Gleimhaus Halberstadt, Leipzig 2000, S. 163–198.

627 Vgl. ebd., S. 208–218.

628 Vgl. ebd., S. 45.

629 Vgl. ebd., S. 67, 98, 99, 117, 120, 124 und 149.

630 Vgl. ebd., S. 163–198.

631 Vgl. ebd., S. 77, 80, 108, 114, 133, 154, 155, 156, 176, 177 und 186.

632 Vgl. ebd., S. 103.

verlassen.“⁶³³

Während die Porträtsammlung Gleims also anfangs als private Freundesgalerie gedacht war, wandelte sich ihre Funktion allmählich zur öffentlichen Kultstätte nationaler Geistesgrößen.⁶³⁴ Dabei verfolgte Gleim jedoch einen bemerkenswert bürgerlichen Ansatz und so bedauerte er die eingeschränkten (finanziellen und vermutlich auch machtpolitischen) Möglichkeiten als bürgerlicher Auftraggeber nicht nur 1780 in einem Brief an Johann Peter Uz⁶³⁵:

„Schande, daß unsre großen Maler lieber reiche Dummköpfe malen, als arme Dichter und arme Philosophen – und Schande, daß unsre Fürsten nicht die großen Maler in alle Welt umher senden die weisesten und besten Menschen für sie zu malen. – Dieses zu thun mögt ich ein Fürst seyn!“⁶³⁶

Trotz dieser eher pessimistischen Einschätzung Gleims erfuhr seine Sammlung bereits zu Lebzeiten Anerkennung als nationales Denkmal und wird heute von Forschern wie Doris Schumacher sogar als Vorbild für die von Ludwig I. in Auftrag gegebene und von 1830 bis 1842 nach Leo von Klenzes Entwurf ausgeführte nationale Ruhmeshalle Walhalla gesehen.⁶³⁷ Für Gleim fungierte seine Sammlung als Wirklichkeitersatz und als Katalysator für seine Abgeschiedenheit von den eigentlichen intellektuellen Zentren⁶³⁸ und so nannte er sie auch nach englischem Vorbild „Temple of worthies“, „Tempel der Freundschaft und der Musen“, „Pantheon der Freundschaft“ und seltener „Tempel der Tugend und des Genies“⁶³⁹. Neben Porträts sammelte Gleim zudem Bücher und Briefe.⁶⁴⁰ Manche davon wurden gelegentlich im Rahmen von Lesungen vor den physisch abwesenden, aber durch ihr Bildnis dennoch präsenten Dichtern öffentlich vorgetragen.⁶⁴¹

Der Unterschied zwischen Gleim und Wilckens liegt auch vor allem darin, dass Erster vorwiegend überregional und national bedeutende Intellektuelle und Freunde malen ließ, von denen er durch eine große räumliche Distanz getrennt war, während Wilckens in einer großen

633 Ebd., S. 45.

634 Vgl. Kanz 1993, S. 150.

635 Vgl. Schumacher, Doris: Ein Tempel für die Freundschaft. Gleims Porträtsammlung in Halberstadt vor dem Hintergrund der Denkmalsgeschichte des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, in: *Rituale der Freundschaft*, hrsg. v. Klaus Manger und Ute Pott, Heidelberg 2006, S. 254.

636 Johann Wilhelm Ludwig Gleim an Johann Peter Uz 1780, zitiert nach Ebd.

637 Vgl. Schumacher 2006, S. 251, 256, 261 und 262.

638 Vgl. Kanz 1993, S. 140 und 149.

639 Vgl. Schumacher 2006, S. 248 und 254.

640 Vgl. Pott 2000, S. 7.

641 Vgl. Adam, Wolfgang: Freundschaft und Geselligkeit im 18. Jahrhundert, in: *Der Freundschaftstempel im Gleimhaus zu Halberstadt. Porträts des 18. Jahrhunderts. Bestandskatalog*, hrsg. v. Gleimhaus Halberstadt, Leipzig 2000, S. 9, 12 und 25.

Anzahl Personen aus seinem nächsten gesellschaftlichen Umfeld porträtieren ließ, die er sowieso um sich hatte. Wilckens verfolgte im Unterschied zu Gleim den Wunsch nach einer lokalen statt einer nationalen Sammlung und schuf damit ein Denkmal seiner eigenen Zeit und Schicht.

Obwohl ohnehin davon auszugehen ist, dass Peter Wilckens von der Porträtsammlung Gleims aus Halberstadt gelesen oder gehört hatte – weil diese durch Reiseliteratur wie beispielsweise Gottlob Friedrich Knebels *Die vornehmsten europäischen Reisen [...] (1775)*⁶⁴² oder durch mündliche Überlieferung allgemeine Bekanntheit genoss⁶⁴³ – gibt es erstaunlich personelle und damit weitaus persönlichere Verbindungen zwischen beiden Sammlern. So hatte Jacob Fehrmann bei Johann Heinrich Tischbein d. Ä. in Kassel 1884 und 1885 gelernt. Dieser hatte wiederum nicht nur eine Sammlung von Frauenporträts im Auftrag des Landgrafen Wilhelm VIII. von Hessen Kassel angefertigt, sondern 1771, 1772 und 1775 auch vier Bildnisse für Gleim gemalt, darunter zwei Porträts von Gleim und ein Selbstporträt⁶⁴⁴. Das heißt also, dass Fehrmann und damit Wilckens mit Sicherheit von der Tätigkeit Tischbeins d. Ä. wussten und diese Auftraggeber-Auftragnehmer- beziehungsweise Lehrer-Schüler-Verbindung zwischen Gleim und Tischbein einerseits und Tischbein und Fehrmann andererseits Letzteren möglicherweise besonders für Wilckens' Porträtsammlung empfahlen.

Eine weitere Verbindung ergibt sich über die Familie eines Neffen von Johann Wilhelm Ludwig Gleim, dem Kaufmann Johann Christian Gottlieb Gleim, der vor 1781 (dem Geburtsjahr seiner Tochter in Bremen) aus Halberstadt nach Bremen umgesiedelt sein muss⁶⁴⁵. Seine Weinhandlung befand sich nach Angabe in der ersten Ausgabe des Bremer Adressbuches von 1794 in der Obernstraße⁶⁴⁶, welche neben der Langenstraße die vornehmsten Geschäfte und Handelshäuser Bremens besaß⁶⁴⁷. Es ist daher mehr als naheliegend, dass Wilckens und Johann Christian Gottlieb Gleim sich kannten und Wilckens daher möglicherweise sogar Information aus erster Hand bezüglich der Gleimschen Porträtsammlung erhalten hatte.

Johann Christian Gottlieb Gleims Tochter, die lokal bekannte Pädagogin und

642 Vgl. Schumacher 2006, S. 256.

643 Vgl. Gleimhaus Halberstadt 2000, S. 47.

644 Vgl. ebd., S. 101, 102, 181 und 217.

645 Vgl. Allgemeine Deutsche Biographie Online, <http://www.deutsche-biographie.de/sfz21171.html> (08. März 2015).

646 Vgl. BA 1794, S. 29.

647 Vgl. Schulz, Andreas: Kultur und Lebenswelt des Bremer Bürgertums zwischen Aufklärung und Vormärz, in: Klassizismus in Bremen. Formen bürgerlicher Kultur, hrsg. von Martina Rudloff, Martina (Jahrbuch der Wittheit zu Bremen 1993/94), Bremen 1994, S. 52.

Schriftstellerin Betty Gleim (1781–1827)⁶⁴⁸, wurde um 1815 wiederum von Georg Friedrich Adolph Schöner (1774–1841) porträtiert (Abb. 84)⁶⁴⁹, der von 1796 bis 1800 insgesamt acht Porträts fürs Gleims Sammlung in Halberstadt angefertigt hatte⁶⁵⁰. Insofern schließt sich hier der Kreis der personellen Wechselbeziehungen und des damit einhergehenden potentiellen Austausches.

Eine Porträtsammlung, die Wilckens möglicherweise ebenfalls bekannt war, ist die des Verlegers und Buchhändlers Philipp Erasmus Reich (1717–1787) aus Leipzig. Dieses Kabinett war eher öffentlicher als privater Natur. Es gilt als Zusammenstellung von Gelehrten- und Künstlerporträts⁶⁵¹ oder auch als „bildgewordene Vereinigung von Freunden oder freundschaftlich verbundenen Autoren“⁶⁵². Zu den Porträtierten gehörten bedeutende Persönlichkeiten der deutschen Aufklärung wie zum Beispiel Christian Fürchtegott Gellert, Moses Mendelssohn, Karl Wilhelm Ramler, Christian Gottlob Heyne und Lavater.⁶⁵³

Reich hatte seine Sammlung ab 1769 angelegt und dafür einen der bedeutendsten Porträtmaler der Zeit, Anton Graff (1736–1813)⁶⁵⁴, beauftragt. Insgesamt umfasste die Sammlung, die heute im Besitz der Universität Leipzig ist, zu Lebzeiten Reichs mindestens vierzig Gemälde, darunter mindestens dreißig aus der Hand von Graff.⁶⁵⁵

Die anderen von Reich engagierten Porträtisten waren aber nicht minder hochkarätige Künstler. So stellten auch Adam Friedrich Oeser, Direktor der Leipziger Akademie, Johann Georg Ziesenis, Hofmaler in Hannover, Johann Heinrich Füger, späterer Akademiedirektor in Wien, Heinrich Pfenninger, Schüler von Graff und wieder Tischbein d. Ä. Porträts für Reich her.⁶⁵⁶ Bei den Gemälden Graffs handelt es sich um Brustbilder gleichen Formats. Die Porträts der anderen Künstler weichen teilweise von dieser Reihenbildung ab.⁶⁵⁷ Eine interessante, inhaltliche Ausnahme inmitten der Bildnisse von zeitgenössischen Geistesgrößen stellt das Porträt eines Angestellten Reichs, des Markthelfers Johann Samuel Nagel dar.⁶⁵⁸ Auch

648 Vgl. Allgemeine Deutsche Biographie Online, <http://www.deutsche-biographie.de/sfz21171.html;jsessionid=2FCB6DE2F26294D14EA8E0CAB9D452D3> (08. März 2015).

649 Vgl. Löhr 2000 d, S. 79 und 80.

650 Vgl. Gleimhaus Halberstadt 2000, S. 80, 92, 104, 142, 154, 155, 178, 183–186 und 215.

651 Vgl. Kanz 1993, S. 151.

652 Ebd., S. 165.

653 Vgl. ebd., S. 157, 158 und 163.

654 Vgl. Gleisberg, Dieter: Anton Graff zum 250. Geburtstag, in: Anton Graff. Selbstbildnis vor der Staffelei, Leipzig 1986, S. 5 und 6.

655 Vgl. Lehmstedt, Mark: Anton Graff und die Reich'sche Porträtsammlung, in: Anton Graff. Selbstbildnis vor der Staffelei, Leipzig 1986, S. 41.

656 Vgl. Kanz 1993, S. 153 und 162.

657 Vgl. ebd., S. 156 und 162.

658 Vgl. ebd., S. 160–162.

innerhalb der Wilckens'schen Porträtsammlung gibt es eine solche Auffälligkeit: ein Porträt von Wilckens' Friseur (Inv. Nr. C.0062). Doch im Unterschied zu Wilckens, der seinen Friseur höchstwahrscheinlich aus persönlicher Zuneigung oder Dankbarkeit hat porträtieren lassen, vermutet Roland Kanz, dass bei Reich dahinter vielmehr das aufklärerische Ideal der Veredelung des Menschen stand:

„Treue Verbundenheit mag ein Aspekt des Bildnisauftrages gewesen sein, die Einreihung in eine Gelehrten- und Künstlergalerie macht den Fall aber etwas komplizierter [...]. Reich wurde als echter Aufklärer angesehen, der hier der Ständetranszendierung ein Beispiel gab. Die soziale Situation wurde nicht automatisch mit dem Grad der Bildungsfähigkeit gleichgesetzt. Vielmehr bewies sich an einem einfachen Gemüt, an einem von verfeinerter Konditionierung unbelasteten Menschen der Glaube der breiten Edukationsbewegung an die Formbarkeit des Menschen [...]. Und um diese durch Erziehung erworbene *Veredelung* thematisierbar zu machen, ließ Reich seinen Markthelfer von Graff porträtieren und reiht das Bildnis unter die prominenten Gelehrten ein.“⁶⁵⁹

Wie bereits oben angesprochen, könnte die Reich'sche Porträtsammlung Wilckens durchaus bekannt gewesen sein. Das liegt daran, dass Reich die Möglichkeiten, die ihm als einem der bedeutendsten deutschen Verleger und Buchhändler der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts⁶⁶⁰ gegeben waren, zu nutzen wusste. So ließ er manche der Gemälde aus seiner Sammlung beispielsweise als Titelpuffer verlagseigener Publikationen reproduzieren⁶⁶¹ oder in der *Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* parallel zu den Zugängen in die Sammlung 1773, 1775, 1776 und 1778 abdrucken⁶⁶². Diese Daten markieren just den Zeitraum, in dem auch Wilckens in Bremen seine ersten Aufträge für Porträts an Ernst Heinrich Abel vergab (ab 1772, siehe Anhang IX.).

Was die Reich'sche Sammlung überdies bekannt gemacht hatte, waren Abende, welche Reich regelmäßig in seinem Porträtkabinett veranstaltete. Sie gehörten offenbar zu den gesellschaftlichen Höhepunkten der Stadt:

„Weltoffenheit, literarischer Diskurs und bürgerlich-gebildeter Austausch konnten nirgends passender abgehalten werden als im Ambiente eines kleinen Privatsalons, dessen Wände eine Galerie vorbildlicher Weltweiser füllte. Ähnlich den allenthalben entstehenden literarischen Zirkeln und Lesegesellschaften war Reichs Gesellschaftsabend ein Treffpunkt der wirtschaftlich-sozialen Elite;“⁶⁶³

Ökonomische sowie repräsentative Gründe können also zu den Hauptintentionen des

⁶⁵⁹ Ebd., S. 161.

⁶⁶⁰ Vgl. Lehmstedt 1986, S. 43.

⁶⁶¹ Vgl. Kanz 1993, S. 157 und 158.

⁶⁶² Vgl. ebd., S. 166 und Fußnote S. 675, S. 236 und 237.

⁶⁶³ Kanz 1993, S. 166.

Sammlers Reich gezählt werden.⁶⁶⁴

Auch innerhalb des Reich'schen Porträtkabinetts ist die Darstellung der Porträtierten nicht ganz einheitlich.⁶⁶⁵ Das heißt, dass diese Sammlung als Porträtsammlung des Übergangs vom Standes- zum Schichten- beziehungsweise Individualporträt gewertet werden könnte. Am besten ist dies anhand zweier Bildnisse des Fehrmann-Lehrers, Tischbein d. Ä. zu veranschaulichen. Dieser malte für Reich 1772 und 1773 ein Bildnis von Christian Gottlob Heyne und von sich selbst, Erstes als Standes- und Zweites als Schichten- beziehungsweise Individualporträt⁶⁶⁶:

„Der Gelehrtentypus, in dem Heyne sich darstellen läßt, entspricht mehr der offiziellen Position, die er in Göttingen als Professor einnahm. Die Wirkung des Heyne-Bildnisses speist sich wesentlich aus der Pose und den stofflichen Qualitäten der Malweise Tischbeins [...], [es] entspricht dem von Tischbein beherrschten Metier des höfischen Porträts [...]. Diese Präsentation in der Porträtdarstellung verrät ein Selbstverständnis, das nicht tätige Gelehrsamkeit in zurückgezogener Privatheit und häuslicher Behaglichkeit zum Ausdruck bringen will, sondern Amtscharakter hat. Heynes Bildnis setzt auf öffentliche Wirksamkeit, auf Ablesbarkeit des Status in der Pose, um die Bedeutsamkeit der eigenen Person mit den Bildmitteln des Standesporträts zu unterstreichen. Dagegen hebt sich Tischbeins Selbstbildnis [...], in dem sich der Einfluß der englischen Malerei auf seine Altersmalweise bereits deutlich bemerkbar macht, durch die unprätentiöse Distinguiertheit von der Kavaliersattitüde Heynes ab; es [...] verrät einen Porträtmodus, der einen persönlicheren Ton anschlägt.“⁶⁶⁷

Möglicherweise liegt ein Grund dafür, dass auch Fehrmann innerhalb des Wilckens'schen Porträtkabinetts noch einige Personen mit entsprechenden Attributen kennzeichnete, auch an Tischbein als seinem Lehrer oder ganz einfach an der Tatsache, dass die Porträtierten sich – wie bei Heyne als Auftraggeber des Porträts und Tischbein als ausführendem Porträtisten⁶⁶⁸ – vielleicht entsprechend dargestellt wissen wollten.

Abschließend ist jedenfalls festzustellen, dass der Unterschied zwischen der Wilckens'schen und der Reich'schen Porträtsammlung – ähnlich wie bei Gleim – darin liegt, dass Wilckens sich auf Porträts lokaler Persönlichkeiten der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Elite fokussierte, während Reich und Gleim vornehmlich überregional bedeutende Persönlichkeiten der Aufklärung abgebildet sehen wollten. Außerdem beauftragte Wilckens im Gegensatz zu Reich nicht den bedeutendsten nationalen Porträtisten, sondern allenfalls den bedeutendsten lokalen Porträtisten. Nichtsdestotrotz ist vorstellbar, dass die Reich'sche Porträtsammlung gerade aufgrund der zeitlichen Parallelität als Vorbild für die

⁶⁶⁴ Vgl. Lehmstedt 1986, S. 42 und 43.

⁶⁶⁵ Vgl. ebd., S. 162 und 163.

⁶⁶⁶ Vgl. Kanz 1993, S. 163 und Bildunterschriften bei Abb. 66 und 67.

⁶⁶⁷ Ebd., S. 163.

⁶⁶⁸ Vgl. ebd..

Wilckens'sche Sammlung diene und so ist es durchaus denkbar, dass auch im Wilcken'schen Porträtkabinett in Bremen regelmäßig stattfindende gesellschaftliche Konversationsabende abgehalten wurden.

Eine letzte, hier zu behandelnde Sammlung, ist ebenfalls die eines Verlegers, des in München ansässigen Johann Baptist Strobl (1748–1805).⁶⁶⁹ Dieser soll Reich und seiner Porträtsammlung nachgeeifert haben, allerdings beschränkte er sich dabei einerseits auf bayerische Persönlichkeiten der Aufklärung und andererseits auf ältere Menschen niederen Standes⁶⁷⁰. Strobl verfolgte damit zwei Ziele: Einmal wollte er den Beweis erbringen, dass Bayern in Bezug auf die Aufklärung nicht – wie von seinem Bekannten Friedrich Nicolai geäußert – rückständig sei, und außerdem verfolgte er das aufklärerische Ideal und Prinzip der Würdigung der „kleinen Leute“:

„Strobls außergewöhnliche Porträtsammlung zielt ohne Zweifel auf eine umfassende Galerie des *Verdienstes*. Doch wäre es ein Irrtum zu glauben, daß ein verdienstvolles Leben im Sinne der Aufklärung allein der Beförderung der Künste und Wissenschaften, der Wohlfahrt des Staates und der Menschheit gewidmet sein müsse – nein, auch der *gemeine Mann*, das heißt der Kleinbürger, der Tagelöhner, vor allem aber der hinter dem Pflug gehende Bauer (hier sei an Kaiser Joseph als Pflüger erinnert) ist durch sein rechtschaffenes, tätiges und nützliches Leben der allgemeinen Achtung würdig. Diese Achtung braucht selbstverständlich Öffentlichkeit, denn nur dadurch können die grundlegenden Werte bestätigt und vermittelt werden.“⁶⁷¹

Strobl beauftragte für seine Sammlung den besten Porträtmaler vor Ort, Johann Georg Edlinger. Dieser war seit 1781 Hofmaler in München gewesen. Es ist unklar, wie viele Porträts Strobls Sammlung insgesamt umfasste. In einer zeitgenössischen Schrift⁶⁷² fällt die Zahl zweihundert, diese Anzahl ist aber nicht gesichert und kann heute nicht mehr verifiziert werden, da die Sammlung Strobl mittlerweile verloren ist. Entsprechend ist auch nicht mehr nachzuvollziehen, wer die Porträtierten im Einzelnen waren und wie diese dargestellt wurden. Lediglich einige größtenteils aber nicht identifizierte Porträts sind über zwei Gemälde im Münchener Stadtmuseum und im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, welche – wie seit 1997 erwiesen ist – die Porträtsammlung Strobls zeigen, überliefert.⁶⁷³ Außerdem sind

669 In den Ausführungen zur Porträtsammlung Strobl beziehe ich mich – wenn nicht anders gekennzeichnet – auf Kanz 1993, S. 168–170 und Fußnoten 688 und 689, S. 237.

670 Vgl. Huber, Brigitte: Ein Pantheon der kleinen Leute. Die Bildergalerie des Münchner Buchhändlers Johann Baptist Strobl (1748–1805), in: Kat. Ausst. München 1997, S. 37.

671 Bauer, Richard: Um Licht und Gerechtigkeit. Konturen der bayerischen Geschichte 1777–1805. Eine Einleitung, in: Kat. Ausst. München 1997, S. 15.

672 Hierbei handelt es sich um Hazzi, Joseph: Statistische Aufschlüsse über das Herzogthum Baiern, Nürnberg 1803, S. 379 und 380.

673 Vgl. Huber 1997, S. 19–25.

neun Personen durch Reproduktionsgraphiken nach Gemälden Edlingers von dem Wiener Stecher Friedrich John in zwei 1807 und 1822 erschienenen sogenannten Bildnisbüchern⁶⁷⁴ dokumentiert, darunter Kurfürst Carl Theodor und Kurfürstin Elisabeth Augusta.

Roland Kanz schätzt das Konzept Stobls, seine Porträtsammlung in Form von Porträtbüchern zu veröffentlichen, programmatisch ein:

„Hinter dem ganzen Projekt darf die Absicht vermutet werden, daß Strobl sich mit berechnendem Sinn für das eigene Renommee und mit profitorientiertem Bajuwarismus im öffentlichen Gedächtnis zu verankern trachtete [...]. Eine eindringlichere Demonstration dafür, daß es auch in Bayern aufgeklärte Köpfe gebe, konnte in bürgerlichen Kreisen nicht besser geboten werden, als die verdienten Bayern in einer Porträtsammlung zu vereinigen und schließlich in einem Bildnisvitenbuch auch dem aufgeklärten *Ausland* bekannt zu machen.“⁶⁷⁵

Das vorliegende Kapitel hat gezeigt, dass die Wilckens'sche Porträtsammlung ohne Zweifel im Kontext der Freundschafts- und Gelehrtergalerien des 18. Jahrhunderts zu sehen ist. Gleichzeitig ist sie aber weder als reine Freundschafts- noch als Gelehrtergalerie zu bezeichnen, sondern vielmehr als Galerie gesellschaftlich, wirtschaftlich und politisch bedeutender Persönlichkeiten der Bremer Elite des ausgehenden 18. Jahrhunderts.

Vor dem Hintergrund, dass die im Vorhergehenden besprochenen und heute noch bekannten Porträtsammlungen größtenteils überregional bedeutende Persönlichkeiten beinhalteten, erscheint es wahrscheinlich, dass auch innerhalb der Wilckens'schen Porträtsammlung die Bildnisse von auswärtigen berühmten Persönlichkeiten und Potentaten sehr viel umfangreicher waren als heute überliefert.

Es fällt auf, dass Wilckens keine vergleichsweise bedeutenden und anerkannten Künstler wie Gleim, Reich und Strobl engagierte, obwohl davon auszugehen ist, dass er sich dies hätte finanziell leisten können. Entsprechend ist die Qualität der Wilckens'schen Porträtsammlung auch nicht mit der Gleims, Reichs oder Stobels vergleichbar. Dennoch konnte gezeigt werden, dass allgemeine, formale Veränderungen innerhalb der Porträtkultur wie die Entwicklung vom Standes- zum Schichten- beziehungsweise Individualporträt ebenso anhand der Wilckens'schen Porträtsammlung nachzuweisen sind.

An der großen, jede andere bekannte, zeitgenössische Porträtsammlung übertreffenden Zahl an Bildnissen lokaler Persönlichkeiten und an der Auftragsvergabe an lokale Künstler lässt sich dreierlei ablesen: die Gebundenheit Wilckens' an den lokalen Kunstbetrieb, sein

674 Hierbei handelt es sich um John, Friedrich: *Galerie denkwürdiger Baiern*, München 1807 und um Fleischmann, E. A.: *Sammlung von Bildnissen denkwürdiger Männer*, gemalt von Edlinger, gestochen von John, München 1822.

675 Kanz 1993, S. 169 und 170.

mäzenatischer Anspruch und sein Lokalpatriotismus. Daher zeigt sich abschließend deutlich, dass dieser Neuerungen in der nationalen Porträt- und Sammlungskultur mit der Förderung ortsansässiger Künstler und einem besonders ausgeprägten Lokalpatriotismus zu verbinden wusste.

1.5.1.2.7. Typus und Motivation des Sammlers Wilckens

Bereits zu Beginn des vorherigen Kapitels wurde erläutert, dass das Wilckens'sche Porträtkabinett innerhalb des lokalen Sammlungswesens als Besonderheit gelten kann, dass es im überregionalen Sammlungsvergleich jedoch keine Seltenheit darstellte.

Wie in der Folge der Besprechung anderer zeitgenössischer bürgerlicher Porträtkabinette deutlich wurde, ist es gut möglich, dass Peter Wilckens zumindest die Porträtsammlungen von Gleim in Halberstadt und von Reich in Leipzig kannte und ihm diese als Vorbilder oder Inspiration für seine eigene Porträtsammlung dienten. Daher könnte man die Vermutung äußern, dass Wilckens sich mit seiner Porträtsammlung einerseits als Sammler in Bremen eine Ausnahmestellung sichern, auf überregionaler oder nationaler Ebene andererseits jedoch auf der Höhe der Zeit sein wollte und es ihm dabei um Konkurrenzfähigkeit, Bekanntheit und Ansehen ging – sowohl als Sammler als auch als kultivierter und gebildeter Vertreter des Bremer Wirtschaftsbürgertums. Ob das Wilckens'sche Porträtkabinett über die Grenzen Bremens hinaus bekannt war, ist allerdings nicht überliefert. In Schwarzwälders Publikation *Bremen in alten Reisebeschreibungen* werden ausschließlich Wilckens' Menken-Sammlung und sein mäzenatisches Handeln erwähnt, nicht jedoch seine Porträtsammlung.⁶⁷⁶

Neben den Motiven für seine Porträtsammlung sollen auch diejenigen für Wilckens' mäzenatisches Handeln (im Sinne einer uneigennützigen Förderung) an dieser Stelle ergründet werden: Da die Ehe der Wilckens' kinderlos blieb und Peter Wilckens sehr frühzeitig Privatier wurde und damit nicht mehr erwerbstätig war, könnten mögliche Ursachen für Peter Wilckens' Künstlerförderung und soziales Engagement in diesen Lebensumständen zu suchen sein. Vielleicht wollte Wilckens trotz fehlender direkter Nachkommen nicht in Vergessenheit geraten und auserwählte, würdige Personen – an seiner Kinder statt – an seinem Reichtum und an seiner Lebenserfahrung teilhaben lassen.

676 Vgl. Gruner, Justus: Bremen 1799, in: Schwarzwälder 2007, S. 257 und 264.

Es wäre allerdings ebenso gut möglich, dass vor allem sein mäzenatisches Handeln auf ein aus seiner privilegierten wirtschaftsbürgerlichen Stellung abgeleitetes, soziales Bewusstsein zurückgeht.

Wilckens' Künstlerförderung könnte sich aber auch schlichtweg aus einer persönlichen Neigung, einer offensichtlich ausgeprägten Liebe zur Kultur, beziehungsweise aus einem Charakterzug ergeben haben. Sein Nachfahre, Bernhard Johann Wilckens beschrieb ihn in seiner Familienchronik aus dem Jahre 1933 als einen ruhelosen Mann, der den Drang hatte, etwas zu bewegen:

„Er war ein sehr lebhafter Mann und liebte beim Disputieren allerlei paradoxe Gedanken aufzustellen, er hatte auch eine besondere Unruhe und blieb nie lange auf einer Stelle. Spielte er Karten, so stand er bald auf, ergriff den ersten Besten, um ihm ein neues Projekt oder eine neue politische Ansicht mitzuteilen.“⁶⁷⁷

Vor diesem Hintergrund ist sicherlich Peter Wilckens' Engagement und Amtsausübung als einer von zehn Direktoren innerhalb der Gesellschaft „Museum“ zu sehen. Es ist bemerkenswert, dass Wilckens diesen Verein zu einem so großen Teil (etwa 30 %) innerhalb seiner Porträtsammlung abbilden ließ. Eine Intention hinter der Zusammenstellung seiner Porträtsammlung könnte daher ebenso der Wunsch nach der Dokumentation der Bremer Elite und deren gesellschaftlicher und kultureller Konkurrenzfähigkeit mit anderen städtischen Eliten sein. In jedem Fall erhob Wilckens die von ihm Auserwählten durch die Aufnahme in seine Porträtsammlung nicht nur zu bild- sondern auch zu denkmalwürdigen Personen.

⁶⁷⁷ Wilckens 1933, S. 223.

1.5.2. Die Gemäldesammlung des Senators Georg Oelrichs (1754–1809)

Die Sammlung des Juristen und Senators Georg Oelrichs wurde 1811, zwei Jahre nach seinem Tod, versteigert. Der während der sogenannten Franzosenzeit in entsprechender Sprache verfasste Auktionskatalog listet 310 Gemälde und 53 Skizzen beziehungsweise Zeichnungen auf. Dabei handelte es sich um eine für Bremen überdurchschnittlich große Sammlung, denn im Schnitt umfassten lokale Sammlungen um die 125 Gemälde (siehe Anhang IV.). Schon auf dem Titelblatt des Auktionskataloges (Abb. 85) wurde die Sammlungsrichtung angegeben: „collection choisie de tableaux et esquisses des maitres les plus celebres, des ecoles italienne, flamande, allemande et autres [sic!]“⁶⁷⁸. In der Tat wurden hauptsächlich Alte Meister aufgeführt und darunter mit absoluter Mehrheit niederländische und flämische Maler des 17. Jahrhunderts. Aber auch der zeitgenössische Bremer Maler Johann Heinrich Menken war mit fünf Gemälden vertreten. Offenbar favorisierte Oelrichs Landschaften (55), Porträts (46) und Genredarstellungen (42) und entsprach mit dieser Ausrichtung derjenigen anderer bürgerlicher Sammler (siehe Anhang XVIII. und Kapitel 1.4.2.).

In seinem Aufsatz über das Bremer Sammlungswesen von 1835 schrieb Oelrichs Neffe, Karl Theodor Oelrichs⁶⁷⁹, die Sammlung seines Onkels habe sich aus der Sammlung Duntze zusammengesetzt.⁶⁸⁰ Der Auktionskatalog der Sammlung Duntze⁶⁸¹ zeigt tatsächlich mehrere Überschneidungen mit dem der Sammlung Oelrichs⁶⁸²: Bis zu zwanzig Gemälde könnten ursprünglich im Besitz der Familie Duntze gewesen sein.⁶⁸³ Da im Auktionskatalog der Sammlung Duntze jedoch nie der Name Oelrichs, sondern stets andere Käufernamen handschriftlich notiert wurden⁶⁸⁴, ist anzunehmen, dass Georg Oelrichs die Werke nicht selbst bei der Versteigerung der Sammlung Duntze im Jahre 1781, sondern erst später erworben hatte.

678 Kat. Aukt. Bremen 1811 (Slg. Oelrichs), Titelblatt (A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834).

679 Karl Theodor Oelrichs (1804–1871) war der Sohn von Georg Oelrichs' Bruder, Jasper Oelrichs junior (1758–1813), vgl. Oelrichs, Karl Theodor: Oelrichs. Werden und Wachsen einer hanseatischen Familie, Bremen 1939, gedrucktes Dokument, handschriftlich paginiert, S. 115 (in der „Grauen Mappe“ (GM) Familie Oelrichs, in DIE MAUS Gesellschaft für Familienforschung e.V., Bremen, Familiengeschichtliche Sammlung).

680 Vgl. Oelrichs 1835, S. 37.

681 Vgl. Kat. Aukt. Bremen 1781 (Slg. Duntze) (StuB Bremen, Brem. c. 1211, Nr. 2a)

682 Vgl. Kat. Aukt. Bremen 1811 (Slg. Oelrichs) (A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834)

683 Vgl. Kat. Aukt. Bremen 1781 (Slg. Duntze) (StuB Bremen, Brem. c. 1211, Nr. 2a), Nr. 41, 62, 69, 70, 74, 91, 95, 103, 104, 105, 106, 114, 116, 128, 139, 140, 142, 143, 155 und 157 und Kat. Aukt. Bremen 1811 (Slg. Oelrichs) (A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834), Nr. 46, 132, 7 oder 8, 191, 7 oder 8, 258, 288, 36, 37, 11, 107, 245, 103, 224, 223, 84, 287, 98, 246 und 109.

684 Vgl. Kat. Aukt. Bremen 1781 (Slg. Duntze) (StuB Bremen, Brem. c. 1211, Nr. 2a), Nr. 41, 62, 69, 70, 74, 91, 95, 103, 104, 105, 106, 114, 116, 128, 139, 140, 142, 143, 155 und 157.

Im Vorwort des Auktionskataloges der Sammlung Oelrichs ist zu lesen, Georg Oelrichs habe sich von anderen Kunstkennern beraten lassen, was Zuschreibungen anging und dass er sogar kurz vor seinem Tod noch eine Aussortierung qualitativ minderwertiger zugunsten hochwertiger Gemälde vorgenommen hat:

„La collection est d'autant plus choisie, parce que le propriétaire s'est défait peu de tems [sic!] avant son décès de plus de cent cinquante tableaux de moindre valeur, pour l'enrichir de plusieurs chefs-d'œuvre, qu'il recevait en échange.“⁶⁸⁵

Insofern handelte es sich bei der 1811 versteigerten Sammlung Oelrichs offenbar um eine Auslese im besten Sinne. Dies bestätigt der Auktionskatalog, der Namen wie Asselijn, Backer, Backhuysen, Berchem, Bol, Brueghel, Canaletto, Cranach, van Dyck, Elsheimer, Everdingen, Francken, de Heem, Holbein, Huchtenburg, de Lairese, van Leyden, Lorrain, Molenaer, van der Neer, Netscher, van Ostade, Poussin, Rembrandt, Rosa, Rubens, Saenredam, Steen, Teniers, Tizian, Tintoretto, Watteau und Wouwermann enthält, – natürlich vorausgesetzt, dass es sich um korrekte Zuschreibungen handelt.

Georg Oelrichs (Abb. 86) stammte aus einer seit dem 16. Jahrhundert in Bremen ansässigen Familie.⁶⁸⁶ Er hatte in Göttingen Jura studiert und dort 1777 promoviert. Anschließend war er als Archivar, ab 1782 als Senator und ab 1792 als Richter in seiner Heimatstadt tätig. In erster Ehe war Georg Oelrichs mit einer Nichte von Peter Wilckens⁶⁸⁷, Anna Margaretha Wilckens (1760–1792), verheiratet gewesen und in zweiter Ehe mit Friederike Dorothee von Post (1766–1849).⁶⁸⁸ Beide Ehefrauen stammten also aus Familien, in denen Kunstsammler aktiv waren (siehe Anhang V., VI. und VII.). Nicht zuletzt wegen der verwandtschaftlichen Beziehung zur Familie Wilckens ist das Porträt von Georg Oelrichs aus dem Jahre 1789 (Abb. 87) auch Teil des gleichnamigen Porträtkabinetts (siehe Anhang XVII., A.0022). Es zeigt Oelrichs im Alter von 35 Jahren.

Georg Oelrichs wird von seinem Neffen Karl Theodor Oelrichs als „vorzüglichste[r] Beförderer der Kunst“⁶⁸⁹ bezeichnet und tatsächlich setzte er sich auf verschiedenste Weise für diese ein. In Kapitel 1.3.1. wurde bereits geschildert, dass er Auszüge und Anlagen aus Bitt-

685 Kat. Aukt. Bremen 1811 (Slg. Oelrichs), Avant-propos, unpaginiert, S. 1 (A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834).

686 Vgl. Oelrichs, Karl Theodor: Oelrichs. Werden und Wachsen einer hanseatischen Familie, Bremen 1939, gedrucktes Dokument, handschriftlich paginiert, S. 110–117 (in der „Grauen Mappe“ (GM) Familie Oelrichs, in: DIE MAUS Gesellschaft für Familienforschung e.V., Bremen, Familiengeschichtliche Sammlung).

687 Vgl. Stammtafel der Familie Wilckens, gedrucktes Dokument 1905, S. 8 u. 11 (GM Familie Wilckens, in: DIE MAUS Gesellschaft für Familienforschung e.V., Bremen, Familiengeschichtliche Sammlung).

688 Vgl. Wurthmann 2009, S. 499 und 500.

689 Oelrichs 1835, S. 37.

und Empfehlungsschreiben für den Bremer Künstler Ernsting an den Senat verfasst hatte und damit zumindest indirekt an der Förderung desselben beteiligt gewesen war. Aus Kapitel 1.2. ging hervor, dass er (Direktions-)Mitglied im Verein „Museum“ gewesen war. In den Protokollen desselben wird er ab 1776, also kurz vor seiner Ernennung zum Dr. jur. und endgültigen Rückkehr nach Bremen, vermehrt genannt.⁶⁹⁰ Insgesamt scheint Oelrichs sehr aktiv gewesen zu sein, was gesellschaftliche Zusammenkünfte anging. So war er überdies Mitglied in der Freimaurerloge *Zum silbernen Schlüssel*⁶⁹¹ und in den Familien- und Gelehrtenzirkeln um den damaligen Senator und späteren Bürgermeister Johann Smidt (1773–1857)⁶⁹² sowie um den Kaufmann Heinrich Noltenius (1770–1828 (?))⁶⁹³ gewesen.⁶⁹⁴ Dafür stellte Oelrichs sogar seine Wohnräume für regelmäßige Treffen zur Verfügung – wie der damals in Bremen lebenden Pädagoge und Philosoph Johann Friedrich Herbart (1776–1841)⁶⁹⁵ einem Förderer 1801 schilderte:

„Ich habe hier einen Freund [Johann Smidt] wiedergefunden, den ich in dem Grade nicht mehr zu besitzen hoffte; und durch ihn bin ich in eine Zahl von Familien eingeführt worden, deren inneres Leben vielleicht an einigen Orten fast idealistisch scheinen könnte [...]. Alle diese sind in diesem Winter in eine größere Gesellschaft mit Ewalds, Richter Ölrichs u. a. m. zusammengetreten, von der Sie vielleicht gehört haben. Wenigstens hat dieser neue literarische Zirkel hier in Bremen auch außer seiner Mitte ziemlich viel zu reden gemacht [...]. Mir ist es auch schon jetzt eine Freude, daß man mir den Zutritt erlaubt hat. Man kommt um sechs Uhr zusammen, vor Tisch wird vorgelesen, kalt gegessen und nach Tisch Musik gemacht. Ölrichs – in Knigges ehemaliger Wohnung – geben beständig den Saal dazu her. Freilich läßt sich der Geist des ehemaligen Bewohners eben nicht spüren; der Ton ist ernst und traulich.“⁶⁹⁶

Wie im Zitat Herbarts beschrieben, wohnte Oelrichs spätestens seit 1801⁶⁹⁷ im sogenannten Palatium (Abb. 11), dem einstigen Sitz der Erzbischöfe von Bremen. Freiherr von Knigge (Abb. 9) hatte dort während seiner Amtszeit als hannoverscher Oberhauptmann von 1790 bis 1796 gewohnt. Das Palatium existierte als solches bis 1817 und befand sich nordwestlich des

690 Vgl. Transkriptionen von Lydia Niehoff, in Club zu Bremen, Protokolle der Direktion der physikalischen Gesellschaft in Bremen, 1790–1808–1817 (StA Bremen, 7,1067).

691 Vgl. Meyer 2010, S. 59 und 317.

692 Vgl. Bippin: Smidt, Johann, in: BB, S. 460–474.

693 Vgl. digitale Ortsfamilienbücher der MAUS Gesellschaft für Familienforschung e.V., Bremen: http://www.die-maus-bremen.de/nofb/ofb/bremen_vegesack/index.php?id=zeigl&ia=28860 (08. März 2015).

694 Vgl. Asmus, Walter: Johann Friedrich Herbart. Eine pädagogische Biographie, Band 1, Der Denker 1776–1809, Heidelberg 1968, S. 165.

695 Vgl. Allgemeine Deutsche Biographie Online, <http://www.deutsche-biographie.de/sfz29871.html> (08. März 2015).

696 Johann Friedrich Herbart, Brief vom 8. Februar 1801 an Gerhard Anton von Halem, zitiert nach Asmus 1968, S. 165 und 166.

697 Vgl. BA 1801, S. 4. Das Bremer Adressbuch bezieht sich stets auf die Umstände des Vorjahres. Daher wurde die Formulierung „spätestens seit 1801“ gewählt.

Doms, also etwa an der Stelle, an der heute das Neue Rathaus steht (Abb. 88).⁶⁹⁸ Zu Lebzeiten von Georg Oelrichs hatte es eine barocke Sandsteinfassade, wie auf der Ansicht des Domshofes aus dem Jahre 1784 von Ernsting zu sehen (Abb. 11). Es handelte sich also nicht nur um einen zentralen, sondern vor allem traditionsreichen und äußerst repräsentativen Wohnort. Entsprechend beeindruckt schilderte dies der bereits in Kapitel 1.2. zitierte Hamburger Kaufmann Ferdinand Beneke in seinem Tagebuch von 1802:

„11. Oktober [...]. Mittags auf Einladung bey Senator Oelrichs. Er bewohnt das große Burgmäßige Palazium. Schöne große Zimmer, reiches Ameublement und zahlreiche treffliche Sammlungen alter Gemählde aus den niederländischen und italischen Schulen zeichnen seine Wohnung aus.“⁶⁹⁹

Dass Oelrichs vor allem den bildenden Künsten gegenüber äußerst aufgeschlossen war, zeigt sich auch darin, dass seine Tochter Margarethe (1782–1823) im Jahre 1806 sogar an der Kunstakademie in Dresden studieren durfte⁷⁰⁰. Vermutlich war sie jedoch privat und nicht offiziell an die Kunstakademie angeschlossen⁷⁰¹, denn es konnten keine entsprechenden Eintragungen in den Matrikeln der Akademie gefunden werden.⁷⁰² Dafür spricht auch ein Eintrag im Thieme-Becker Künstlerlexikon. Dort steht geschrieben, Margarete Schumacher sei Schülerin von Caspar David Friedrich gewesen.⁷⁰³ Von ihrer Rückreise während der napoleonischen Auseinandersetzungen mit Preußen und Sachsen zeugt ihr 1881 posthum von ihren Nachfahren veröffentlichter Reisebericht. Darin schildert sie unter anderem, dass sie in Leipzig mehrmals beim großen Porträtmaler Anton Graff (1736–1813)⁷⁰⁴ unterkam und diesem sogar bei der finalen Ausführung beziehungsweise Ausstellung von Ratsherrenporträts⁷⁰⁵ assistierte:

„Es fiel mir ein, dass der alte Anton Graff, der bekannte Portraetmaler aus Dresden, hier sich aufhalte, um einen Saal mit den Bildnissen Leipziger Rathsherren zu schmücken. Durch seine Vermittlung wurde ich in sein Logis, bei der Frau Graeff, der Wittwe eines Buchhaendlers, aufgenommen. Da lebte ich sehr froh; ich war immer des heiteren Greises Liebling, half ihm, die Roecke der Rathsherren untermalen und machte ihn oft lachen, wenn ich bei den Sitzungen gegenwaertig war und die Herren mit moeglichst angenehmen Mienen einrückten,

698 Vgl. Lührs 1979, S. 229–233 und Stein, Rudolf: Romanische, Gotische und Renaissance-Baukunst in Bremen. Erhaltene und verlorene Baudenkmäler als Kultur- und Geschichtsdokumente, Bremen 1962, S. 213–220.

699 Ferdinand Beneke, zitiert nach: Hauschild-Thiessen 1976, S. 277.

700 Toppe, Sabine: Oelrichs, Margarethe, in: Bremer Frauen von A–Z. Ein biographisches Lexikon, hrsg. von Hannelore Cyrus u.a., Bremen 1991, S. 49.

701 Diese Information wurde dankenswerterweise von Bärbel Kovalevski zur Verfügung gestellt.

702 Hier gilt mein Dank Jörg Ludwig vom Sächsischen Staatsarchiv Dresden.

703 Vgl. AKL Online, Dok-ID: _00152547 (08. März 2015).

704 Vgl. AKL Online, Dok-ID: _00080220 (08. März 2015).

705 Worum es sich hierbei genau handelte, konnte trotz einer Anfrage an Ulrike Dura (Stadtgeschichtliches Museum Leipzig) nicht geklärt werden.

um sich der Zukunft zu praesentieren. Zwischendurch malte der Professor ein sehr aehnliches Portrait des Kurfürsten, von dem er in seiner besten Zeit ein vortreffliches Bild gemalt hatte, das er nun zum 51sten Male copirte. Mit jugendlichem Eifer malte er einen schönen polnischen Prinzen, der in Leipzig studierte, und das Portrait des Dichters Siegfried August Mahlmann.“⁷⁰⁶

Nach ihrer Rückkehr nach Bremen heiratete Margarethe Oelrichs 1807 den Juristen Isaac Herman Albert Schumacher (1780–1853). Dieser wurde 1816 Senator und 1847 Bürgermeister.⁷⁰⁷ Sowohl auf der „Namensliste der hiesigen Gemäldebesitzer“ (Anhang VI.) als auch in Oelrichs Text aus dem Jahre 1835 (Anhang VII.) werden er beziehungsweise sein Vater als Kunsteigentümer oder -sammler genannt. In diesem Zusammenhang ist es interessant, dass Schumacher im Auktionskatalog der Sammlung Oelrichs als Kontaktperson und Verkäufer der Sammlung seines Schwiegervaters ausgewiesen wurde.⁷⁰⁸

Bei Georg Oelrichs handelte es sich um eine geradezu exemplarische Sammlerpersönlichkeit des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Seine Sammlung entsprach dem gängigen lokalen Sammlergeschmack (siehe Kapitel 1.4.2.), er selbst gehörte als Senator der Bremer Elite an, was sich nicht zuletzt in seinem repräsentativen Wohnhaus der letzten Lebensjahre, dem Palatium, widerspiegelte. Oelrichs nutzte seine soziale und berufliche Stellung im Falle des lokalen Künstlers Ernsting allerdings auch, um private mit städtischer Künstlerförderung zu verbinden. Außerdem engagierte er sich kulturell und gesellschaftlich, indem er in Vereinen und Familienzirkeln aktiv war.

Oelrichs soll 1809 an den Folgen einer Beinamputation gestorben sein.⁷⁰⁹ Anlässlich seiner Beerdigung hatte der Bremer Domkantor und Schriftsteller Wilhelm Christian Müller (1752–1831)⁷¹⁰ eine mehrseitige Rede verfasst, welche noch stark das vergangene, sogenannte Jahrhundert der Freundschaft atmet. Sie wurde eigens gedruckt (Abb. 89). Müller fasste darin die Lebensleistung seines Freundes Georg Oelrichs wie folgt zusammen:

„Klagen auch sollte mein Lied den Verlust der jammernden Kinder, welche du ämsig erzogst leitende zur Wahrheit und Kunst, nicht wie ein Vater allein, nein, wie die verewigte Mutter, wie ein Gespiel', ein Freund, pflegtest und liebtest du sie [...]. [N]ur sie, die verwaiste Stadt mit ihren Bewohnern sollt' ich beklagen, die nun Ihn, den Gerechten, verlehrt. Nur das Ganze, das Wohl des Ganzen und jegliches Bürgers, war Sein stetiger Zweck [...]. Ruhig und

706 Oelrichs, Margarethe: Von Dresden nach Bremen im Jahre 1806. Reisebeschreibung, New York 1881, S. 9 und 10 (in der „Grauen Mappe“ (GM) Familie Oelrichs, in: DIE MAUS Gesellschaft für Familienforschung e.V., Bremen, Familiengeschichtliche Sammlung).

707 Vgl. Wurthmann 2009, S. 504.

708 Vgl. Kat. Aukt. Bremen 1811 (Slg. Oelrichs), Avant-propos, unpaginiert, S. 2 (A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834).

709 Vgl. Nicolaus Meyer an Goethe, Bremen, den 29. Januar 1811, in: Kasten 1926, S. 239.

710 Vgl. Wellmann, Fr.: Müller, Wilhelm Christian, in: BB, S. 351 und 351.

ohne Parthei, ein unbestechlicher Richter, folgt Er der Weisheit Rath und des Gesetzes Gebot [...]. Euch auch sollt' ich beklagen, die Ihm die Weisheit vertraute, Lehrer des Stadtgebiets, Kinder des ackernden Volks! Euren erhabenen Zweck der Menschenbildung zu fördern, und zu erleichtern die Last lag am Herzen Ihm stets. O wie freute Er sich der guten und denkenden Männer, deren Erfahrung ihm selbst reiche Belehrungen gab.“⁷¹¹

711 Müller, Wilhelm Christian: Am Grabe meines geliebtesten Freundes Herrn Richter Georg Oelrichs auf dem Michäliskirchhofe den 20. October 1809, Bremen 1809, S. 4 und 5 (in der „Grauen Mappe“ (GM) Familie Oelrichs, in: DIE MAUS Gesellschaft für Familienforschung e.V. , Bremen, Familiengeschichtliche Sammlung).

*1.5.3. Der Künstler und Kunsthändler Friedrich Adolph Dreyer (1780–1850) als
Wegbereiter und Urvater des Kunstvereins in Bremen, begründet bereits 1817 (?)*

Bedenkt man, dass die meisten hier betrachteten Bremer Kunstsammler des frühen 19. Jahrhunderts entweder Senatoren oder Kaufleute waren, dann mag es zunächst verwundern, dass unter ihnen auch ein Künstler und Kunsthändler vorkommt, der eigens als Sammler behandelt wird. Doch in der Tat kann Friedrich Adolph Dreyer (Abb. 90 und 91) nicht nur durch sein breitgefächertes kulturpolitisches Engagement als außergewöhnlich umtriebiger Kunstliebhaber und -fachmann gelten, sondern er kann – wie die im Rahmen vorliegender Arbeit getätigten neuesten Forschungen ergeben haben – aufgrund seiner Initiierung und Realisierung einer ersten öffentlichen Kunstgalerie, welche ideell und materiell getragen und unterstützt wurde von unter anderem späteren Mitgliedern des 1823 offiziell gegründeten Kunstvereins in Bremen, eben auch als Wegbereiter und Urvater desselben bezeichnet werden. Da letztgenannter Zusammenhang bisher in der Forschung noch nicht hergestellt und die Person Friedrich Adolph Dreyer daher kaum behandelt wurde, soll der zweifelsfreien Bedeutung seiner kulturpolitischen Bestrebungen und seiner 1817 öffentlich ausgestellten eigenen Sammlung im Folgenden erstmals Rechnung getragen werden.

Friedrich Adolph Dreyer stellt innerhalb der ersten Phase des Bremer Sammlungswesens von 1770 bis 1823 und darüber hinaus einen typischen Vertreter der Profession des freiberuflichen Künstlers dar, der – bedingt durch die Tatsache, dass die Förderung von Kultur in Bremen eine nicht öffentliche, sondern private Angelegenheit war – sein Schicksal selbst in die Hand nehmen und sich weitere verwandte Berufszweige jenseits der rein künstlerischen Produktion erschließen musste. Von anderen in Bremen ansässigen Künstlern unterscheidet er sich jedoch darin, dass er dabei zum einen äußerst kreativ, eifrig und progressiv vorging und er dies zum anderen auf integere Art und Weise tat und seinem Berufsstand beziehungsweise seinem fachlichen Gegenstand weitgehend treu blieb. Erinnert sei in diesem Zusammenhang beispielsweise an die prominenteren und mit Dreyer verwandten Bremer Tier- und Landschaftsmaler Johann Heinrich und Gottfried Menken: Diese sollen ihre Position als Kunsthändler gleichsam missbraucht haben, indem sie (inoffiziell) Kopien von originalen Kunstwerken anfertigten⁷¹², die eine Zeit lang in ihrer Obhut waren. Außerdem soll Johann Heinrich Menken fachfremden Berufen wie zum Beispiel der Profession des Kapitäns und des Polizei-Kommissars nachgegangen und überdies als Künstler mit fortgeschrittenem Alter

712 Vgl. Hurm 1892, S. 173, 174 u. 180

zunehmend nachlässig geworden sein, was die künstlerische Qualität seiner Arbeiten angeht.⁷¹³

1.5.3.1. Zur Biographie Dreyers

Friedrich Adolph Dreyer wurde am 25. Mai 1780 als zweiter Sohn des Senators Dr. Gustav Wilhelm Dreyer (1749–1800)⁷¹⁴ geboren.⁷¹⁵ Zunächst sollte er – entsprechend dem Curriculum seines Vaters – Jura studieren. Doch nachdem er offenbar bereits zu Schulzeiten künstlerisches Talent vorwies, durfte er einen anderen Weg einschlagen. Er nahm zuerst Unterricht bei seinem Schwager Johann Heinrich Menken und studierte daraufhin von 1796 bis 1800 in Dresden bei Johann Christian Klengel. Im Dresdener Adressbuch von 1797 ist er unter einer Anschrift verzeichnet, die unter dem Hausbesitzer Friedrich Wilhelm Skerl geführt wird⁷¹⁶, der wiederum für Peter Wilckens in den späten 1780er und frühen 1790er Jahren Porträts angefertigt hatte⁷¹⁷. Demnach bestanden hier seither mögliche Verbindungen zwischen Dresden und Bremen. Nach seinem Aufenthalt in Dresden studierte Dreyer in Wien bei Francesco Casanova und in Rom unter anderem mit Joseph Anton Koch.⁷¹⁸ Von Letzterem soll er stilistisch am meisten beeinflusst worden sein.⁷¹⁹ Allerdings sind von ihm so gut wie keine Gemälde in öffentlichen Bremer Sammlungen überliefert, stattdessen hauptsächlich Stadtansichten und Lithographien anderer Urheber.

Für seine Heimatstadt galt Dreyer neben seinem Schwager Johann Heinrich Menken als Hoffnungsträger. 1802 fügte Johann Kaspar Häfeli (Abb. 92), Theologe und Prediger an St. Ansgarii⁷²⁰, in einem Aufsatz über Johann Heinrich Menken im *Neuen Teutschen Merkur* an:

„Ich kann unsern trefflichen Meister nicht verlassen, ohne auch noch mit wenigen Worten seines hoffnungsvollen Schülers zu gedenken. Adolf Dreier [...]. [S]chon, als er noch das [...] Pädagogium besuchte, zeigte sich seine Liebe zur Kunst und sein Talent für dieselbe. Der Verf. dieses Aufsatzes, den früh eine gleiche Neigung beseelte, erinnert sich mit Vergnügen, auch mit dazu beigetragen zu haben, den damals glimmernden Funken in seinem lieben

713 Vgl. Vogt 1975, S. 151, 153, 158 und 181.

714 Vgl. Engelbracht / Hauser 2009, S. 403.

715 Vgl. Hurm 1892, S. 18.

716 Vgl. <http://adressbuecher.genealogy.net/entry/show/3152923> (08. März 2015).

717 Siehe Kapitel 1.5.1.1.

718 Vgl. Hurm 1892, S. 18 und Häfeli 1802, S. 138.

719 Vgl. Waldmann 1941, S. 245

720 Vgl. Rotermund I, S. 150–153.

Jugendfreunde zur Flamme anzufachen [...]. Erst 21 Jahre alt – was läßt sich da von seinem Eifer und von seinen nicht gewöhnlichen Talenten erwarten!⁷²¹

Diese zweifelsfrei persönlich und lokalpatriotisch motivierten, großen Erwartungen in Bezug auf die künstlerische Laufbahn von Dreyer konnten jedoch offenbar aufgrund der familiären Situation des Schützlings nicht erfüllt werden: Es ist davon auszugehen, dass Friedrich Adolph Dreyer durch den Tod seines Vaters im Jahre 1800 zur Rückkehr nach Bremen gezwungen wurde. Jedenfalls ließ er sich dort in den folgenden Jahren endgültig nieder, heiratete 1805 und nahm daraufhin eine Tätigkeit als Zeichenlehrer am Pädagogium, dem städtischen Gymnasium, sowie selbstständig kaufmännische Geschäfte (Handel mit Kupferstichen, Gemälden und Tapeten) auf.⁷²² Konsultiert man hierzu stichpunktartig alle fünf Jahre die Einträge im Bremer Adressbuch von 1805 bis zu seinem Todesjahr 1850, dann fällt auf, dass Dreyer bis 1830 verhältnismäßig häufig Wohn- und Geschäftsräume wechselte und diese zeitweise, zum Beispiel um 1817/18, auch differierten.⁷²³ Dies könnte allerdings daran liegen, dass Dreyer in diesen Jahren sehr umtriebig und experimentell veranlagt war, was die Erschließung neuer, nicht allzu fachfremder Erwerbsmöglichkeiten anging, daraus resultierend aber auch etwas undefinierbar ist, was konkrete beziehungsweise eindeutige Berufszuweisungen angeht. So war Dreyer im Bremer Adressbuch von 1818 für das zurückliegende Jahr 1817 einmal als Hilfslehrer an der sogenannten Vorschule der Hauptschule eingetragen, zugleich als Kunstmaler und -händler unter der Privatadresse Braake Nr. 11 und außerdem als Inhaber und Geschäftspartner der Firma „Dreyer et Comolli, Tapeten, Engl. plättirte Waaren und Porzellanhandlung“, welche ihre Geschäftsräume in der Obernstraße Nr. 4 unterhielt (siehe markierter Stadtplan von 1861, Anhang XXXIII., Nr. 2).⁷²⁴ Über den genannten Kompagnon, Giacomo Comolli, konnte in den einschlägigen Quellen und Nachschlagewerken nichts in Erfahrung gebracht werden. Hans Hunckel, der Verfasser einer Firmengeschichte der gleichnamigen Druckerei, äußerte jedoch 1926 die Vermutung, dass Comolli ein Maler und Freund Dreyers aus dessen Studienzeit in Rom gewesen sein könnte.⁷²⁵

Beschäftigt man sich mit der Lebensgeschichte Dreyers, dann stellt man fest, dass es in Hinblick auf seine beruflichen Bestrebungen drei wichtige oder erfolgreiche Phasen in seinem Leben gab: die Studienzeit von 1796 bis 1800 in Dresden, Wien und Rom, die Bremer Jahre

721 Häfeli 1802, S. 138.

722 Vgl. Hurm 1892, S. 18 und Joh. Focke: Dreyer, Friedrich Adolf, in: BB, S. 115.

723 Vgl. BA 1805, S. 39, BA 1810, S. 39, BA 1815, S. 50, BA 1818, S. 46, BA 1820, S. 48, BA 1825, S. 51, BA 1830, S. 60, BA 1835, S. 63, BA 1840, S. 67, BA 1845, S. 69, BA 1850, S. 73.

724 Vgl. BA 1818, S. 40 und 46.

725 Vgl. Hunckel, Hans: 100 Jahre Druckerei G. Hunckel, Bremen 1926, S. 17.

von 1817 bis 1824 und die letzten Lebensjahre von 1843 bis zu seinem Tod 1850, in der er als erster durch den Senat seiner Heimatstadt vereidigter Kunstmakler tätig war. Wie oben schon angedeutet, stechen unter allen Phasen jedoch die Jahre von 1817 bis 1824 besonders heraus, da Dreyer zu dieser Zeit nicht nur auffallend vielseitig beruflich engagiert war, sondern zudem einen erheblichen Anteil an der Initiierung und Weiterentwicklung von künstlerischen, institutionellen und kulturellen Ideen und Neuerungen für seine Heimatstadt Bremen hatte. Hier sind zum einen die Eröffnung einer ersten öffentlichen und von Bürgern der Stadt finanziell getragenen Gemäldegalerie (1817) zu nennen, welche im selben Jahr zur ersten vorläuferartigen Formierung und Nennung des Kunstvereins in Bremen führte, zum anderen die Übernahme der ersten lithographischen Werkstatt in Bremen 1821 und zuletzt der An- und Verkauf der Sammlung Duntze zwischen 1817 und 1824 und damit die Rettung dieser für Bremen, was schließlich nicht nur zur offiziellen Gründung des Kunstvereins 1823, sondern zweieinhalb Monate später auch zu einer Ehrenmitgliedschaft für Dreyer führte. Zunächst sollen hier jedoch vor allem Dreyers öffentliche Gemäldegalerie und die Aufnahme der lithographischen Drucktechnik detailliert behandelt werden, während der Ankauf der Sammlung Duntze und die Gründungsmodalitäten des Kunstvereins im November 1823 im unmittelbar darauf folgenden Kapitel 1.5.4. thematisiert werden. Seinen Aktivitäten als offizieller Kunstmakler widmet sich Kapitel 2.2.2.

1.5.3.2. Zu Dreyers Gesuch um finanzielle Unterstützung bei der Präsentation seiner Gemäldegalerie von 1817 – eine Einführung

Im ersten Protokollbuch des Kunstvereins in Bremen wird ein in Fraktur gedrucktes Gesuch von Dreyer (siehe Anhang XIX. und Abb. 93–96) aufbewahrt⁷²⁶, welches dieser am 6. März 1817 allgemein an Bremer Kunstfreunde richtete mit der Bitte, sein Vorhaben finanziell zu fördern, seine eigene Gemäldesammlung im großen Saal des Gymnasiums auszustellen und den bisherigen Umfang von etwa hundert Gemälden und einigen Kupferstichen beispielsweise um weitere Druckgraphiken zu erweitern. Unterzeichnet wurde dieses einen Briefbogen zu vier Seiten umfassende Gesuch auf der zweiten und dritten Seite – auf den gedruckten Text folgend – von 65 sogenannten Teilnehmern. Mit ihrer Unterschrift erklärten diese sich bereit, das Unternehmen für mindestens drei Jahre mit 2,5 Reichstalern jährlich zu finanzieren.⁷²⁷ Interessant erscheint hierbei auf den ersten Blick zum einen, dass dieses gedruckte Dokument mitsamt der Unterzeichnendenliste bis heute im ersten Protokollbuch des Kunstvereins in Bremen aufbewahrt wird und es dort auf einer vorhergehenden Seite mit den Worten „Zusammenkunft März 1817“ angekündigt beziehungsweise eingeführt wird. Das bedeutet, dass dieses Ereignis beziehungsweise dieses Gesuch einen besonderen Wert für den 1823 offiziell gegründeten Kunstverein in Bremen gehabt haben muss. Ansonsten wäre es nicht gerade in dem Buch archiviert worden, das just das erste Protokoll des Kunstvereins vom 14. November 1823 beinhaltet, welches als offizielles Gründungsdokument gilt.

Zum anderen erscheint von Interesse, dass unter den 65 im Jahre 1817 Unterzeichnenden, den sogenannten Subskribenten, 20 beziehungsweise 25 (zählt man familiäre Bindungen mit) Personen waren, die oder deren direkte Verwandte sieben Jahre später auch zu den ersten offiziellen fünfzig Mitgliedern des Kunstvereins in Bremen gehörten. Dies hat ein Abgleich der unterschreibenden Teilnehmer von Dreyers Gesuch 1817 mit der ersten gedruckten Mitgliederliste des Kunstvereins aus dem Jahre 1824⁷²⁸ ergeben (siehe Anhang XXIV.). Es gab also schon 1817 eine mit den Mitgliedern des Kunstvereins von 1824 in nahezu 50 Prozent übereinstimmende, aber insgesamt etwas größere Gruppe von Personen, die die zukunftsweisende Idee Dreyers unterstützte, eine bislang private Gemäldesammlung

⁷²⁶ Vgl. Protokollbuch des Kunstvereins in Bremen (A KH Bremen, Vorstandsprotokolle 1823–1849: 24 a).

⁷²⁷ Vgl. Dreyer, F. A.: Gesuch um Eröffnung einer öffentlichen Gemäldegalerie, 6. März 1817, unpaginiert S. 2, in: Protokollbuch des Kunstvereins in Bremen (A KH Bremen, Vorstandsprotokolle 1823–1849: 24 a).

⁷²⁸ Vgl. Gesetze des Kunstvereins in Bremen 1824, o. S. unter „Verzeichnis der Mitglieder des Kunstvereins“ (StUB Bremen, Kunstverein, Brem.c.158a.Nr.1).

öffentlich auszustellen und mit Hilfe bürgerlicher Unterstützung zu vergrößern. Damit verfolgte diese in nicht unerheblichen Teilen kongruente Gruppe bereits zu diesem Zeitpunkt ähnliche Ziele wie jene, welche 1824, also erst sieben Jahre später, von den Direktoren des Kunstvereins offiziell formuliert und in den sogenannten Gesetzen desselben abgedruckt wurden:

„Der Zweck des Kunstvereins in Bremen ist den Sinn für das Schöne zu verbreiten und auszubilden. [...] Er beschränkt sich dabei auf bildende Kunst [...]. Der Verein wird bemüht seyn allmählich Kunstsachen zu sammeln und diese Sammlung zugänglich zu machen.“⁷²⁹

Im Vordergrund standen also hier – wie bei Dreyer – die Ausstellung und der Aufbau einer dauerhaft öffentlich zugänglichen Kunstsammlung, welche die Bildung und Verbreitung eines gewissen Kunstverständnisses ermöglichen sollte.

1.5.3.3. Karl Jakob Ludwig Ikens Briefe an Goethe (1817) sowie ein Reisebericht aus den Jahren 1822/23 als Beweise und zeitliche Eingrenzung für die Realisierung von Dreyers Vorhaben

Obwohl Dreyer in seinem Gesuch von 1817 schrieb, dass „[d]er Anfang [...] gemacht [ist], indem der Unterzeichnete, der Aufforderung der verzehrten Kunstfreunde nachkommend, seine Gemäldesammlung ausgestellt hat“⁷³⁰, ist die Frage, ob diese erste, bereits 1817 von Dreyer formulierte Idee und Zielsetzung jemals realisiert wurde, bis zum Zeitpunkt der im Rahmen dieser Arbeit getätigten Recherchen noch nicht angemessen beantwortet worden. Das Gesuch Dreyers wurde in der Forschungsliteratur bis dato nur zweimal erwähnt, 1892 im ersten Sammlungskatalog des Kunstvereins in Bremen von Hurm unter dem Eintrag zu Friedrich Adolph Dreyer⁷³¹ und 1975 in einer Magisterarbeit von Inken Dohrmann über die Gründungsgeschichte des Kunstvereins⁷³². Allerdings ließ Ersterer die Frage nach der Umsetzung von Dreyers Vorhaben offen und Letztere bezeichnete dasselbe sogar fälschlicherweise als gescheitert⁷³³. Erst im Zuge der Lektüre der von Günter Schulz 1971

729 Ebd., o. S., § 1, 2 u. 4.

730 Dreyer, F. A.: Gesuch um Eröffnung einer öffentlichen Gemäldegalerie, 6. März 1817, unpaginiert, S. 1, in: Protokollbuch des Kunstvereins in Bremen (A KH Bremen, Vorstandsprotokolle 1823–1849: 24 a).

731 Vgl. Hurm 1892, S. 18 und 19.

732 Vgl. Dohrmann 1975, S. 17 u. 18 u. S. 154, Anm. 24.

733 Vgl. ebd., S. 18.

herausgegebenen Briefen des Bremer Schriftstellers Karl Jakob Ludwig Iken an Goethe⁷³⁴ sowie eines 2007 von Herbert Schwarzwälder publizierten Sammelbandes von zeitgenössischen Reisebeschreibungen über Bremen⁷³⁵ konnten stichhaltige Beweise für eine Realisierung von Dreyers Gesuch gefunden werden.

In den Briefen von Iken an Goethe finden sich insgesamt drei Erwähnungen von Dreyers Gemäldegalerie. Dreyer war für den Adressaten kein Unbekannter gewesen, denn in Goethes Tagebüchern findet sich am 4. Mai 1806 die Notiz, er habe Dreyer in Weimar getroffen. Mit großer Wahrscheinlichkeit überbrachte Dreyer Goethe die Nachricht von einem bevorstehenden Besuch von Nicolaus Meyer.⁷³⁶ Das heißt, Goethe wusste durchaus, um wen es sich handelte, als Iken am 26. Mai 1817, also etwa zweieinhalb Monate nach Dreyers gedrucktem Gesuch, dessen Namen in Zusammenhang mit der Realisierung desselben anführte:

„Auch den Genuß einer kleinen öffentlichen Bildgalerie haben wir jetzt durch Herrn Dreier erhalten, deren Dauer er durch einige hundert Subscribenten auf wenigstens 3 Jahr gesichert hat. Ein Katalog wird davon im Druck erscheinen; auch hat er das Verdienst, das Local außerordentlich verschönert zu haben. Dennoch könnte und müßte weit mehr für den Künstler geschehen, als hier bei uns geschieht, und es wäre sehr zu wünschen, daß die Thätigkeit beider unsrer einzigen Künstler [Johann Heinrich Menken und Friedrich Adolph Dreyer] aufs neue und verdoppelt angeregt würde und Arbeit fände, was aber hier mit den verbesserten Zeitumständen dennoch nicht ins Verhältniß steht, da der Sinn für die Kunst, geschweige denn Enthusiasmus leider die kaufmännische Menge noch immer nicht ergreifen will.“⁷³⁷

Entgegen dieser eher pessimistischen Einschätzung schickte Iken Goethe dann nur etwa drei Monate später, am 15. August 1817, eine detaillierte Ansicht der Gemäldegalerie mit Angaben zu Urhebern und Motiven der präsentierten Gemälde: „Ein Abbild von Herrn Dreyers Kunstmuseum sehen Ihre Excellenz gütigst als eine Zugabe an.“⁷³⁸ Diese drei Seiten umfassende Zeichnung (Abb. 97–99), welche heute im Goethe- und Schiller-Archiv der Klassik Stiftung Weimar aufbewahrt wird⁷³⁹, kann als der Beweis schlechthin gelten, dass Dreyers Vorhaben verwirklicht wurde. Darüber hinaus kann die Zeichnung als ein überaus wertvolles, da bisher unbekanntes Dokument gelten, welches die Frage aufwirft, ob der

734 Vgl. Schulz 1971.

735 Vgl. Schwarzwälder 2007.

736 Vgl. Steiger, Robert: Goethes Leben von Tag zu Tag. Eine dokumentarische Chronik, Band IV, 1799–1806, Zürich / München u.a. 1986, S. 684 und Johann Wolfgang Goethe: Tagebücher. Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von Andreas Döhler, Band III,1 (1801–1808; Text), S. 216 und Band III,2 (1801–1808; Kommentar), S. 818, Stuttgart und Weimer 2004.

737 Karl Ludwig Iken an Goethe, Bremen, den 26. Mai 1817, in: Schulz 1971, S. 112.

738 Karl Ludwig Iken an Goethe, Bremen, den 15. August 1817, in: Schulz 1971, S. 127.

739 Vgl. Karl Ludwig Iken an Goethe, Bremen, den 15. August 1817, Zeichnung (3 Seiten umfassend) (Klassik Stiftung Weimar, GSA 28/442)

Kunstverein in Bremen möglicherweise doch älter ist als bisher angenommen oder ob die Gemäldegalerie als unmittelbare Vorgängerinstitution des Kunstvereins in Bremen gelten kann. So wird der Kunstverein nämlich erstmals als solcher benannt. Auf dem Titelblatt zur Zeichnung steht geschrieben: „Bildergalerie des Malers F. A. Dreyer in Bremen. Im großen Saal des Athenäums. Eröffnet seit dem 15. Juli für die Gesellschaft des brem. Kunstvereins von 100 Mitgliedern“ (Abb. 97). Offenbar waren es innerhalb der auf das Gesuch folgenden fünf Monate also noch mehr Teilnehmer als die 65 Unterzeichnenden vom 6. März 1817 geworden. Allerdings blieb Dreyer damit noch hinter seinen Vorstellungen zurück, denn er hatte – wie er es in seinem gedruckten Gesuch formuliert hatte – errechnet, dass es mindestens 240 Teilnehmer bedürfe, um die anfallenden Kosten zu decken⁷⁴⁰.

In einem weiteren Brief von Iken an Goethe, datiert auf den 24. April 1818, findet sich ein letzter Hinweis auf Dreyers sogenannte Bildergalerie:

„Eben so wird in kurzem ein rasonnirendes Verzeichniß von der hiesigen öffentlichen Gemäldesammlung des Herrn Dreyer herauskommen, wodurch wir die Kunst hier in Bremen nicht wenig gefördert zu sehen hoffen. Ich denke als Anhang zu diesem Gemäldeverzeichniß eine von meinen Tabellen über die Kunstgeschichte, als Probe derselben, mit drucken zu lassen, besonders um die synchronistische Uebersicht zu erleichtern [...]. Sie sollen sämtliche Künste in 3 Hauptabtheilungen umfassen: 1 Plastik in drei Tabellen, nämlich für die alte, mittlere und neuere Zeit. 2 Malerei auch in drei Tabellen, nebst Kupferstichen u.s.w. 3 Musik, mit Tanz- und Schauspielkunst auch in drei Tabellen [...]. Wir haben in dieser Art noch nichts [...]. Desto mehr hoffe ich dadurch Künstlern und Kennern einen Dienst zu leisten, indem auf solche Weise das Studium der Kunstgeschichte sehr erleichtert werden würde, und höchst geehrt würde ich mich schätzen, wenn ich in der Folge vielleicht einmal einige Werke darüber erwarten darf. Auch haben mir unsere beiden Künstler, Menken und Dreyer, ihre Beihülfe bei dieser Arbeit zugesagt, da wir gemeinschaftlich etwas Gründliches zu geben denken.“⁷⁴¹

Leider sind keinerlei Reaktionen auf diese Neuigkeiten von Goethe in Form von Antwortbriefen an Iken überliefert.

Um neben der Zeichnung Ikens (Abb. 97–99), die ohnehin eine Art Aufzeichnung und damit Auflistung von Dreyers Gemäldesammlung darstellt, möglicherweise noch ein – wie eben zitiert – detaillierteres Verzeichnis zu finden, wurde im Rahmen dieser Arbeit nach einem solchen sowie nach Ikens sogenannten Tabellen zur Kunstgeschichte recherchiert. Letztere sind 1820 und 1824 im Druck erschienen⁷⁴² und heute nur noch in der Bibliothek der

740 Vgl. Dreyer 1817, unpaginiert S. 2, in: Protokollbuch des Kunstvereins in Bremen (A KH Bremen, Vorstandsprotokolle 1823–1849: 24 a).

741 Karl Ludwig Iken an Goethe, Bremen, den 24. April 1817, in: Schulz 1971, S. 135

742 Vgl. Iken, Karl Jakob Ludwig: Die vier italiänischen Haupt-Schulen der Malerei, nebst der Raphaelischen Schule insbesondere: als genealogisches Tableau, entworfen bei Gelegenheit der dritten Säkularfeier Raphaels am 18. April 1820, Bremen 1820 und Iken, Karl Jakob Ludwig: Chronologische Uebersicht der berühmtesten Maler von der Wiederherstellung der Kunst bis zum Ende des 18. Jahrhunderts: nach den

Hochschule für Bildende Künste in Dresden, in der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek in Göttingen, in der Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek in Jena und in der Universitätsbibliothek in Tübingen (Iken 1820) sowie in der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek in Göttingen (Iken 1824) erhalten. Dort angefragt, konnte in den genannten Publikationen – entgegen der oben zitierten Ankündigung Ikens – kein Verzeichnis von Dreyers Gemäldesammlung ausfindig gemacht werden.

Auch wenn Letzteres also offenbar nicht in den Druck gelangte, so muss die öffentliche Präsentation der Gemäldesammlung Dreyers aber dennoch mindestens bis 1822/23 Bestand gehabt haben, denn in einem Reisebericht aus diesen Jahren von Christian Gottlieb Daniel Stein, dem Autor der siebenbändigen *Reisen nach den vorzüglichsten Hauptstädten von Mitteleuropa* (1827/28), findet sich innerhalb einer Auflistung von „wissenschaftlichen Anstalten“⁷⁴³ in Bremen ein weiterer Hinweis auf eine dauerhafte Realisierung und Existenz von Dreyers Vorhaben: „Dreiers Museum für gebildete Künstler“⁷⁴⁴. Allerdings ist anhand der überlieferten Quellen nicht nachzuvollziehen, ob es zwischen 1817 und 1822/23 Unterbrechungen der Ausstellungs- und Vereinsaktivitäten des 1817 im Brief an Goethe namentlich erwähnten Kunstvereins gab. Sicher ist jedoch, dass entgegen der bisherigen Unwissenheit in Bezug auf das Projekt Dreyers, seine Gemäldesammlung ab 1817 längerfristig öffentlich zugänglich machen zu wollen, und entgegen der Annahme von Dohrmann, das Vorhaben sei gescheitert, dasselbe realisiert und möglicherweise sogar bis 1822/23, also bis kurz vor der offiziellen Gründung des Kunstvereins in Bremen, gepflegt wurde. In diesem Zusammenhang muss jedoch darauf hingewiesen werden, dass die Autorin vorliegender Arbeit – jedoch wohlgerne nach ihrem eigenständigen Fund des Iken-Briefes an Goethe und der darin enthaltenen Zeichnung zur Gemäldegalerie Dreyers – von einer wissenschaftlichen Mitarbeiterin der Kunsthalle Bremen⁷⁴⁵ auf einen einmaligen Briefwechsel um 1970 zwischen dem Herausgeber der Briefe von Iken an Goethe, Günter Schulz, und dem damaligen Direktor der Kunsthalle Bremen, Günter Busch, aufmerksam gemacht wurde, in dem genau die Dreyersche Gemäldeausstellung von 1817 besprochen wird. Aufgrund der Tatsache, dass sich diese zwei Seiten umfassende Besprechung allerdings in einer Akte befand, die mit „Verhandlungen betreffend die Errichtung einer Kunsthalle“ betitelt ist und

Schulen und nach Jahrhunderten eingetheilt, Bremen 1824.

743 Christian Gottlieb Daniel Stein: Bremen 1822/23, zitiert nach Schwarzwälder 2007, S. 297

744 Ebd.

745 Brigitte Reuter machte mich dankenswerterweise auf das Schreiben von Schulz an Busch und dessen Antwortschreiben aufmerksam.

die angegebene Laufzeit 1844–45 trägt⁷⁴⁶, handelt es sich hierbei um einen überraschenden Zufallsfund, weil diese Vorgänge niemandem (mehr) bekannt waren.

In seinem eine Seite umfassenden, handschriftlichen Schreiben an Busch vom 20. Dezember 1969 wies Günter Schulz diesen auf die oben genannte Zeichnung Ikens hin und fragte, ob es sich bei der Bildergalerie Dreyers möglicherweise um eine Vorstufe der Kunsthalle handle und ob die bezeichneten Bilder noch in der Kunsthalle seien. Er beschloss seinen an sich äußert dienlichen Hinweis mit der Frage, ob es dazu Literatur gebe, die er in seinem damals noch geplanten, 1971 dann herausgegebenen Briefwechsel⁷⁴⁷ zwischen Iken und Goethe eventuell anführen könne.⁷⁴⁸ Das Anliegen von Günter Schulz bestand also vornehmlich darin, dezent nachzufragen, ob es bereits Forschungserkenntnisse über die durch Ikens Brief an Goethe belegten Aktivitäten Dreyers um 1817 gab und ob er diese gegebenenfalls in seine herauszugebende Briefsammlung einbeziehen könne. Von größtem Interesse und höchster Brisanz ist daher – gerade aus heutiger Sicht und mit dem aktuellen Wissensstand – das Antwortschreiben von Busch vom 9. Januar 1970. Allerdings fällt dieses erstaunlich nüchtern aus. Busch entgegnete Schulz nämlich mit der Nachricht, dass sich der originale Aufruf von Dreyer zusammen mit einer handschriftlichen Subskribentenliste im Archiv der Kunsthalle Bremen befindet und jederzeit von Schulz eingesehen werden könne und verwies zudem auf den oben bereits erwähnten Eintrag von Hurm zu Dreyer aus dem Jahre 1892. Er schilderte, dass er „trotz intensiven Suchens leider nicht [mehr]“⁷⁴⁹ wisse, gab allerdings zu bedenken, dass keines der in Ikens Zeichnung erwähnten Gemälde Dreyers 1970 in den Beständen der Kunsthalle nachzuweisen war⁷⁵⁰ und schloss daraus:

„Offenbar hat der Fehlschlag seines Versuchs ihn [Dreyer] veranlaßt, die Stücke seiner Sammlung zu veräußern. Tatsächlich hat dieser mißlungene Versuch dann ja 6 Jahre später zur Gründung des Kunstvereins geführt. Soweit ich sehe, gehört er aber nicht zu den Gründern, was ja auch erklären würde, daß Werke von ihm bei uns nicht nachzuweisen sind. Es tut mir leid, mehr ist's nicht. Die beiden Photokopien behalte ich gerne zu unserer Akte“⁷⁵¹.

746 Bei dieser Akte handelt es sich um Akte 9, betitelt „Verhandlungen, betreffend die Errichtung einer Kunsthalle (der Kunstverein erhält vom Bremer Senat das Grundstück Dechanatstr./Königstr. geschenkt) 1844 Januar 28 – 1845 Januar 25“ (A KH Bremen). Die vermutlich um bzw. nach 1970 vorgenommene Einordnung des Briefwechsels in diese Akte erscheint aus heutiger Sicht nicht nachvollziehbar.

747 Vgl. Schulz 1971.

748 Schulz, Günter: Brief vom 20. Dezember 1969 an Günter Busch (A KH Bremen, Akte 9).

749 Busch, Günter: Brief vom 09. Januar 1970 an Günter Schulz (A KH Bremen, Akte 9).

750 Dies ist möglicherweise nicht korrekt, siehe S. 194 und 195.

751 Busch, Günter: Brief vom 09. Januar 1970 an Günter Schulz (A KH Bremen, Akte 9).

Durchaus verwunderlich erscheint hier vor allem, dass Busch das Vorhaben Dreyers trotz der ihm in kopierter Form vorliegenden Zeichnung Ikens als gescheitert bezeichnete, obwohl diese ja als Beleg schlechthin gelten kann, dass es zur Realisierung desselben kam und, obwohl der Kunstverein noch dazu als solcher im Titelblatt zur Zeichnung eigens und erstmals erwähnt worden war. Doch gerade deswegen und nicht zuletzt aufgrund der damit einhergehenden Tatsache, dass all das, was dieser Forschungsbeitrag ans Licht bringen soll, schon viel früher hätte aufgedeckt werden können, stellt es eine geradezu dringliche Notwendigkeit dar, die Forschung hiermit auf den lange fälligen, aktuellen Stand der Dinge zu bringen und die bisherigen – wenn auch nur privat vorgenommenen und im Archiv der Kunsthalle verschlossenen – (Fehl-)Einschätzungen Buschs in Hinblick auf die Gründungsmodalitäten des Kunstvereins in Bremen und Dreyers Rolle dabei geradezurücken: Meine Hauptthese geht dahin, dass Dreyer als Künstler und Kunsthändler und damit als Fachmann als eigentlicher Wegbereiter oder auch ideeller und konzeptueller Urvater des Kunstvereins in Bremen gelten sollte und nicht, wie bisher überliefert und angenommen, die großen und gesellschaftlich einflussreichen Stifter und offiziellen Gründer des Kunstvereins, Hieronymus Klugkist (1778–1851)⁷⁵² und Johann Heinrich Albers (1774–1855)⁷⁵³. Insofern ist es auch sinnstiftend, dass der letzte (zeitgenössische) Hinweis, der in Bezug auf Dreyers Gemäldegalerie erfolgte, in einem Künstler-Lexikon ausfindig gemacht wurde: In *Naglers Künstler-Lexicon* von 1836 wird Dreyer als „Besitzer eines herrlichen Kunstmuseums“⁷⁵⁴ um 1817 bezeichnet.⁷⁵⁵

752 Vgl. Joh. Focke: Klugkist, Hieronymus, in: BB, S. 255.

753 Vgl. Joh. Focke: Albers, Johann Heinrich, in: BB, S. 9.

754 Nagler, G. K.: Neues allgemeines Künstler-Lexicon, oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc., 3. Bd., München 1836, S. 480.

755 Dieses Ergebnis wurde freundlicherweise von Brigitte Reuter mitgeteilt.

1.5.3.4. Dreyers Gesuch von 1817 – eine Analyse

Das in Fraktur gedruckte Gesuch Dreyers (siehe Anhang XIX. und Abb. 93–96) entbehrt einer namentlichen Anrede und beginnt direkt mit der Zielsetzung:

„Um den so natürlichen Wunsch *hier auf's neue eine öffentliche Kunstsammlung benutzen zu können*, erfüllt zu sehen, wurde der Unterzeichnete vielfach aufgefordert, seine Sammlung von Gemälden noch zu vergrößern, zu ergänzen, und dem Zwecke des allgemeinen öffentlichen Kunstgenusses gemäß, an einem Orte auszustellen, wo sie der Kunstfreund oft, ungestört und nach Laune betrachten könne.“⁷⁵⁶

Bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang, dass Dreyer offenbar wiederholt darum gebeten wurde, seine eigene Sammlung auszustellen und dass es in Bremen – wie Dreyer weiter schreibt – bis vor eineinhalb Jahren vor seinem Gesuch, also bis etwa 1815, bereits häufiger Ausstellungen von Kunstsammlungen gegeben haben soll. Bedenkt man jedoch, dass aus der Zeit von 1770 bis 1815 nur insgesamt sieben⁷⁵⁷ Kataloge von zudem ausschließlich lokalen Kunstauktionen überliefert sind⁷⁵⁸ und es im Gegensatz dazu keinerlei Hinweise auf andersartige öffentliche Ausstellungen in Bremen vor 1817 gibt, dann liegt die Annahme nahe, dass Dreyer damit entweder eben diese bis dato gängigen, meist öffentlichen Kunstauktionen gemeint haben könnte oder schlichtweg halböffentliche, an sich private Kunstsammlungen wie beispielsweise das Peter Wilckens'sche Porträtkabinett. Dies wird dadurch bekräftigt, dass Dreyer im nächsten Absatz als eine Art Referenz für sein eigenes ideelleres Vorhaben ältere Kunstgalerien und stärker institutionalisierte beziehungsweise zumindest länger als ein paar Tage bestehende und nicht rein kommerziell ausgerichtete Ausstellungen anderer Städte nennt:

„Viele Städte Deutschlands haben sich schon lange herrlicher Gallerien zu erfreuen gehabt, wo bisher Kunstanstalten fehlten, wurden Einrichtungen dazu getroffen; noch kürzlich hat Herr Noodt in Hamburg eine Ausstellung seiner Sammlung von Kunstsachen veranstaltet.“⁷⁵⁹

Mit erstgenannten Galerien meinte Dreyer höchstwahrscheinlich Ausstellungen der großen Kunstakademien und private bis halböffentliche, adlige Kunstsammlungen, die teilweise

756 Dreyer 1817, unpaginiert S. 1, in: Protokollbuch des Kunstvereins in Bremen (A KH Bremen, Vorstandsprotokolle 1823–1849: 24 a).

757 Da es keinen Nachweis darüber gibt, dass die 1813 katalogisierte Sammlung des Kunsthändlers Erdwin Tietjen auch ausgestellt wurde, habe ich sie in o.g. Zählung von sieben im Rahmen von Auktionen stattgefundenen Ausstellungen nicht einbezogen, vgl. Kat. Slg. Bremen 1813 (Slg. Tietjen) (A KH Bremen, Kat. Br. 1813–1902).

758 Siehe Anhang IV.

759 Dreyer 1817, unpaginiert S. 1, in: Protokollbuch des Kunstvereins in Bremen (A KH Bremen, Vorstandsprotokolle 1823–1849: 24 a).

schon in eigenen, sogenannten monomusealen Gebäuden (wie zum Beispiel das Fridericianum in Kassel) oder zumindest in einzelnen Gebäudetrakten von Schlössern und Residenzen untergebracht waren, und mit Letzterem einen in Hamburg tätigen Kunsthändler namens Johannes Noodt (1781–1851)⁷⁶⁰. Dieser soll entsprechend des Eintrages zu seiner Person im *Hamburgischen Künstler-Lexikon* von 1854 tatsächlich „[i]m Jahre 1817 [...] durch Ausstellung in einem eignen Local, einer seiner Obhut anvertrauten ausgezeichneten Gemäldesammlung und seiner eignen Mappen und Kunstbücher[,] die Bildung eines Kunstvereins [versucht haben], fand jedoch keine Unterstützung beim Publicum.“⁷⁶¹

Die Tatsache, dass Dreyer sich trotz des Scheiterns dieses für ihn vorbildhaften Projektes seines Kollegen aus der Nachbarstadt Hamburg an selbigem orientierte, lässt entweder darauf schließen, dass Dreyer von diesem Scheitern noch gar nichts wusste oder dass er ein ähnliches Vorhaben in Bremen für durchaus realisierbar hielt, womit er ja auch Recht behalten sollte.

Dreyer stützte sich jedoch nicht nur auf das Beispiel von Noodt in Hamburg, sondern auch oder gerade auf den derzeit bekanntesten bürgerlichen Stifter schlechthin und versuchte damit vermutlich ein ähnlich wirksames, bürgerliches Engagement in Bremen heraufzubeschwören, das hier seiner Ansicht nach allerdings nur durch das Kollektiv realisiert werden konnte:

„Wir hören, daß in Frankfurt am Mayn eine reichhaltige Bildersammlung und Kunstschule durch einen einzigen reichen Privatmann gegründet ist. Der Name des Verewigten ist Städel, und wohl ein verewigungswürdiger Name. So auffordernd und beyfallswürdig dieses Beyspiel ist, so wäre für unsern dermaligen Zweck doch wohl nur durch g e m e i n s c h a f t l i c h e Anstrengung etwas Aehnliches, von so Vielen Gewünschtes möglich zu machen. Der Anfang ist gemacht, indem der Unterzeichnete, der Aufforderung der verzehrten Kunstfreunde nachkommend, seine Gemäldesammlung ausgestellt hat.“⁷⁶²

Im folgenden Absatz seines Gesuchs spricht Dreyer dann seine Sammlung und ihre Präsentation an. Der Ausstellungsort befand sich im „bekannte[n] große[n] Saal des Lyceums“, was insofern naheliegend war, als Dreyer 1817 als sogenannter Hilfslehrer an der Vorschule der Hauptschule tätig war⁷⁶³ und daher vermutlich über die nötigen Verbindungen auch zum Gymnasium verfügte. Schließlich sollen beide Schulzweige (Gymnasium/Lyceum/Athenäum und Vorschule) just um 1817 zusammen mit der Handelsschule zur Hauptschule gehört haben. Sie sollen allerdings in unterschiedlichen

760 Vgl. *Hamburgisches Künstler-Lexikon*, bearbeitet von einem Ausschusse des Vereins für Hamburgische Geschichte, 1. Bd.: Die bildenden Künstler, Hamburg 1854, S. 178/179.

761 Ebd., S. 179.

762 Dreyer 1817, unpaginiert S. 1, in: Protokollbuch des Kunstvereins in Bremen (A KH Bremen, Vorstandsprotokolle 1823–1849: 24 a).

763 Vgl. BA 1818, S. 40 und 46.

Gebäuden untergebracht gewesen sein (siehe markierter Stadtplan von 1861, Anhang XXXIII., Nr. 8 und 9). Die Vorschule und die Handelsschule sollen sich am sogenannten Eschenhof (heutige Postfiliale) befunden haben und das Gymnasium soll schräg gegenüber, im südlichen Teil des ehemaligen Domkapitels an der Domsheide, untergebracht gewesen sein. Heute befinden sich dort die Konzert- und Veranstaltungsräume der Glocke.⁷⁶⁴

Zur Größenordnung und Bedeutung seiner Gemäldesammlung äußert sich Dreyer in seinem Gesuch eher bescheiden, indem er darauf hinweist, dass sie weder besonders umfangreich noch außergewöhnlich und daher mit Sammlungen anderer großer Städte Deutschlands nicht zu vergleichen sei. Dennoch könne diese eine „Grundlage einer werdenden nützlichen Anstalt“⁷⁶⁵ darstellen. Später, unter Punkt 1 seiner Auflistung der bestehenden und benötigten Bedingungen zur Ausstellung, schätzt er den Umfang seiner Sammlung auf circa hundert Gemälde. Hinzu kommt – wie er im vorherigen Absatz angibt – eine Zusammenstellung von Kupferstichen, die jedoch noch zu „unvollständig [sei], als daß sie die Gemäldesammlung ergänzen könnte“⁷⁶⁶. Dreyer kommt daher zu dem Schluss, dass seine Sammlung nur eine Grundlage (er nennt es Musterform) darstelle und verknüpft dies mit dem Wunsch, eine andere lokale Kupferstichsammlung, die veräußert werden sollte, anzukaufen. Als Realisierungsmöglichkeit für diesen Ankauf und für eine langfristige Ausstellung seiner damit erweiterten Sammlung schlägt er die Finanzierung über Beitragszahlungen durch Subskription vor.⁷⁶⁷

Da – wie nicht erst seit diesen Forschungen bekannt ist⁷⁶⁸ – der drohende Verkauf einer Sammlung von Kupferstichen und Handzeichnungen aus dem (Familien-)Besitz des Senators Johann Duntze (1744–1822)⁷⁶⁹ im Jahre nach dessen Tod, 1823, zur offiziellen Gründung des Kunstvereins führte, stellt sich die Frage, ob mit der von Dreyer erwähnten, „hier vorhandene[n], mit sehr vieler Einsicht gesammelte[n] Kupferstichsammlung, die, wie so manche uns entgangene Gemäldesammlung, ebenfalls auszuwandern droht“⁷⁷⁰, nicht

764 Vgl. Ehrhardt, E.: Die Geschichte des Domanbaues in Bremen, in: Weser Zeitung Nr. 395 (16.06.1919), Beiblatt, o.S..

Eine genaue Lokalisierung der Gemäldegalerie sowie eine ausführliche Beschreibung von Einrichtung und Hängung folgen in Kapitel 1.5.3.5.1.

765 Dreyer 1817, unpaginiert S. 1, in: Protokollbuch des Kunstvereins in Bremen (A KH Bremen, Vorstandsprotokolle 1823–1849: 24 a).

766 Ebd.

767 Vgl. ebd.

768 Vgl. Senator Dr. Georg Iken: Präsidial-Vortrag zur Eröffnung der Kunsthalle in Bremen am ersten Mai 1849, Bremen 1849, S. 5 (A KH Bremen, Kat. Slg. Bremen 1837–1849) und Weniger 2008, S. 51–53.

769 Zu den Lebensdaten, vgl. Schulz 2002 a, S. 385, Anm. 15.

770 Dreyer 1817, unpaginiert S. 1, in: Protokollbuch des Kunstvereins in Bremen (A KH Bremen, Vorstandsprotokolle 1823–1849: 24 a).

ebendiese Sammlung Duntze gemeint sein könnte, zumal diese 1823 tatsächlich von Dreyer an den Kunstverein in Bremen verkauft wurde⁷⁷¹. Letztendlich muss diese Vermutung als Hypothese stehen bleiben, jedoch ist es sehr wahrscheinlich, dass Dreyer die Sammlung Duntze in seiner Funktion als Kunsthändler schon 1817 etwa im Zuge einer von der Familie Duntze geplanten Nachlassregelung im Auge hatte und der drohende Verkauf beziehungsweise Verlust dieser Sammlung sowohl bei der Ausstellung und erwünschten Erweiterung von Dreyers eigener Sammlung ab 1817 als auch bei der offiziellen Gründung des Kunstvereins 1823 einen bedeutenden, da konstituierenden Effekt hatte.⁷⁷² Das heißt, hier läge zusammen mit dem verwandten Konzept und der ähnlichen Mitgliedergruppe eine weitere Übereinstimmung zwischen Dreyers Projekt 1817 und der offiziellen Gründung des Kunstvereins 1823 vor. Insofern wirkt es – gerade aus heutiger, rückblickender Sicht – fast prophetisch, wenn Dreyer an seinen Vorschlag, seine Sammlung durch eine andere zu ergänzen und diese längerfristig seinen Subskribenten zugänglich zu machen, folgendes Plädoyer anschließt:

„Es ist nur die Absicht des Unterzeichneten, zum Besten und zu Ehren der Kunst durch diese Anstalt einen Grund zu legen zu einer vollkommeneren, die, um ihre Dauer aufs gewisseste zu sichern, auf eine größere Gesellschaft von Eigenthümern übergehen könnte.“⁷⁷³

Dreyer hat mit seiner von Städel und Noodt übernommenen und auf die Verhältnisse in Bremen zugeschnittenen Idee, durch kollektive Finanzierung Privateigentum in bürgerliches Gemeinschafts- oder Vereinseigentum übergehen zu lassen, zu erweitern und Subskribenten oder Mitgliedern dauerhaft zugänglich zu machen, also nicht nur die Basis für den 1823 offiziell gegründeten Kunstverein geschaffen, sondern mit seiner gerade zitierten Formulierung sogar die spätere Definition oder Verfassung des Kunstvereins in Bremen vorweggenommen. Insofern bewegte sich Dreyer hier zwischen idealem Wunschgedanken und konkreter Ziel- und Umsetzung beziehungsweise Vorbereitung und Vorahnung gleichermaßen.

Um seinem Vorhaben beziehungsweise dessen Unterstützungsbedürftigkeit Nachdruck zu verleihen, lässt Dreyer auf sein eben zitiertes Plädoyer eine Art kritischen Lagebericht zur

771 Vgl. Protokollbuch des Kunstvereins in Bremen, S. 2–4 (A KH Bremen, Vorstandsprotokolle 1823–1849: 24 a) und F. A. Dreyer: „Bremen, den 27ten März 1824“ (Rechnung zu Verkauf der Slg. Duntze) (A KH Bremen, Akte 2 – Rechnungsbelege von der Gründung des Kunstvereins an bis zum Jahre 1830 (Laufzeit 1823–1830)).

772 Zur Sammlung Duntze und ihrem Verkauf als unmittelbarem Auslöser für die offizielle Gründung des Kunstvereins in Bremen, siehe Kapitel 1.5.4.

773 Dreyer 1817, unpaginiert S. 1, in: Protokollbuch des Kunstvereins in Bremen (A KH Bremen, Vorstandsprotokolle 1823–1849: 24 a).

allgemeinen oder lokalen Rückständigkeit in Bezug auf Kunst- oder Kulturinstitutionen folgen:

„Was das Museum für die Natur-Wissenschaften, die Singacademie für die Musik, die Bühne für das Drama ist, dies sollte das K u n s t m u s e u m für die zeichnende und bildende Kunst seyn; das einzige Fach worin wir bisher am weitesten zurück geblieben sind, während so viele andere Anstalten sich eines höchst gedeihlichen Schutzes zu erfreuen haben.“⁷⁷⁴

Mit der daran anschließenden Aufzählung der „Bedingungen, unter welchen der Unterzeichnete seine Gemälde- und Kupferstichsammlung den Liebhabern der Kunst mitzutheilen wünscht“⁷⁷⁵ endet das Gesuch Dreyers: Punkt 1 behandelt den bereits oben beschriebenen Umfang der auszustellenden Kunstsammlung (eigene Gemälde und Kupferstiche von Dreyer, ergänzt durch eine andere Kupferstichsammlung), Punkt 2 beschreibt die Öffnungszeiten (zweimal wöchentlich, jeweils dienstags und freitags) und die Besuchermodalitäten (Zutritt erhalten die Subskribenten und deren Familien sowie einzuführende, fremde Kunstliebhaber. Kinder unter 15 Jahren dürfen den Ausstellungssaal nur in Begleitung ihrer Eltern besuchen).⁷⁷⁶ Unter Punkt 3 zählt Dreyer dann die Kosten für sein Projekt auf und errechnet einen jährlichen, zu finanzierenden Betrag von insgesamt 600 Reichstalern. Dieser setzt sich zusätzlich zu dem veranschlagten Zinswert der Gemälde und Kupferstiche (400 Reichstaler) aus der Addition der Miete für den Ausstellungsraum, der Unterhaltungskosten und dem Lohn des Aufsehers (200 Reichstaler) zusammen. Interessant erscheint neben den Schätzwerten seiner eigenen Gemäldesammlung (5000 Reichstaler) sowie seiner eigenen und der zu erwerbenden Kupferstichsammlung (3000 Reichstaler), dass Dreyer, gewissermaßen als Garantie und Erklärung für die hierdurch entstehende Kreditaufnahme beziehungsweise das hierdurch entstehende Festkapital, verspricht, seine Sammlung nicht zu zerstückeln beziehungsweise zu veräußern.⁷⁷⁷ Sieht man also von der in diesem Abschnitt aufgeführten Kostenrechnung ab, so fasst Dreyer damit im Grunde genommen sein Ansinnen nicht nur wirtschaftlich, sondern auch ideologisch oder institutionell zusammen: Er gewährleistet durch diese Finanzierung, seine Sammlung für Bremen nicht nur zu erhalten, sondern auch zu erweitern und auszustellen. Hierbei handelt es sich um drei grundlegende Pfeiler der noch heute bestehenden Definition eines Museums (Sammeln, Bewahren, (Erforschen) und Ausstellen/Vermitteln)⁷⁷⁸.

⁷⁷⁴ Ebd.

⁷⁷⁵ Ebd.

⁷⁷⁶ Vgl. ebd., S. 2.

⁷⁷⁷ Vgl. ebd.

⁷⁷⁸ Vgl. Definition des Museums, Deutscher Museumsbund Online,

In den folgenden Punkten 4 bis 6 erläutert Dreyer abschließend, wie die in Punkt 3 errechneten, anfallenden Jahreskosten von 600 Reichstalern finanziert werden könnten: Es müssten sich jährlich 240 Teilnehmer bereit erklären, 2,5 Reichstaler per Subskription zu zahlen (Punkt 4). Diese Zahlung müsste im Voraus getätigt werden, um den Ankauf der Kupferstichsammlung zu erleichtern (Punkt 5) und schließlich müssten sich die Unterzeichnenden für mindestens drei Jahre zu Zahlungen verpflichten, „[u]m die Dauer der Anstalt einigermaßen zu sichern“⁷⁷⁹ (Punkt 6). Das heißt, eine längerfristige Realisierung der Sammlungspräsentation war von Anfang an geplant.

Dreyer beschließt sein Gesuch auf der zweiten Seite mit dem Datum vom 6. März 1817 und einer ebenfalls gedruckten Unterschrift mit abgekürzten Vornamen: F. A. Dreyer. Darauf folgt auf den nächsten zwei Seiten eine Auflistung der Unterzeichnenden (Abb. 95 und 96), die höchstwahrscheinlich von Dreyer selbst handschriftlich mit den Worten „Als Teilnehmer unterzeichneten sich“ eingeleitet wird. Auf Seite 2 in der linken Spalte und auf Seite 3 wurden diese – vermutlich ebenfalls von Dreyer – handschriftlich notiert, während es sich auf Seite 2 in der rechten Spalte um persönliche Unterschriften handelt. Insgesamt unterzeichneten 65 Personen das Gesuch und erklärten sich damit nicht nur mit Dreyers Vorhaben, sondern auch mit dessen finanziellen Unterstützung einverstanden.

Um herauszufinden, wer die Unterzeichnenden waren und welcher Berufs-, Amts- und Sozialgruppe sie angehörten, wurde das Bremer Adressbuch von 1818 konsultiert, welches den Status des Vorjahres 1817 wiedergibt. Darüber hinaus wurde recherchiert, wer von den Unterzeichnenden nachweislich Gemäldesammler oder -besitzer war und wer in der ersten gedruckten Mitgliederliste des 1823 offiziell gegründeten Kunstvereins aus dem Jahre 1824 verzeichnet ist. All diese Ergebnisse wurden in der Alphabetischen Auflistung (Anhang XX.) vermerkt. Anhand dieser Informationen wurden zwei Übersichten erstellt, eine Übersicht zur Sozialstruktur (Anhang XXI.), die alle 65 Unterzeichnenden aufführt und eine Übersicht zu den politischen und wirtschaftlichen Ämtern sowie zu Verbindungen zum Schulwesen, zu Sammlertätigkeit und Gemäldebesitz der Unterzeichnenden, sofern zutreffend (Anhang XXII.). Zudem wurden zwei Tabellen entworfen: eine, die Unterzeichner und Bewohner derselben Straßen und damit unmittelbare nachbarschaftliche Beziehungen aufführt (Anhang XXIII.) und eine, in der diejenigen Unterzeichnenden von 1817 aufgelistet sind, die auch

http://www.museumbund.de/de/das_museum/geschichte_definition/aufgaben_des_museums/ (08. März 2015)

779 Dreyer 1817, unpaginiert S. 2, in: Protokollbuch des Kunstvereins in Bremen (A KH Bremen, Vorstandsprotokolle 1823–1849: 24 a).

später, nämlich 1824, Mitglieder im Kunstverein waren (Anhang XXIV.).

Gerade in Hinblick auf den uns heute vorliegenden und als solchen auch anzuerkennenden Beweis für die Realisierung von Dreyers Projekt, stellt sich zuallererst die Frage, ob denn Karl Jakob Ludwig Iken als Verfasser des Briefes an Goethe (mit der beiliegenden Zeichnung zu Dreyers Gemäldegalerie) selbst zu den sogenannten Subskribenten und damit Förderern von Dreyers Gesuch zählte. Diese Frage kann bejaht werden: Aus der Familie Iken nahmen insgesamt vier Personen an Dreyers Projekt teil, darunter „C. Iken“⁷⁸⁰, der auch im Bremer Adressbuch von 1818 so geschrieben und zudem als Dr. der Philosophie ausgewiesen wurde und damit klar als Karl Jakob Ludwig Iken identifizierbar ist (siehe Anhang XX.).

Bei Betrachtung der sogenannten Subskribentenliste ohne besonderen Fokus erstaunt vor allem eines: Insgesamt acht Frauen nahmen an Dreyers Vorhaben teil. Wenn man bedenkt, dass Dreyer seine potentiellen Unterzeichner in seinem Gesuch explizit als „Herren Subskribenten“⁷⁸¹ bezeichnete und dass in der Mehrzahl der anderen zeitgenössischen bürgerlichen Vereine, Gesellschaften und Clubs Frauen per se(x) ausgeschlossen waren, so mag dieser Umstand zunächst verwundern. Allerdings muss hier unbedingt berücksichtigt werden, dass es Dreyer wohl in erster Linie um eine Finanzierung seines Vorhabens ging und er ja auch ebenso explizit die Familien der sogenannten Herren Subskribenten als potentielle Besucher seiner Gemäldegalerie ansprach⁷⁸², was Frauen damit wiederum nicht dezidiert ausschloss. Jedoch muss gleichsam angemerkt werden, dass die teilnehmenden Frauen mit Ausnahme von Charlotte Lürman und Jungfrau Kurpenning unter dem Namen beziehungsweise dem Titel ihrer Ehemänner aufgeführt wurden. Nichtsdestotrotz zeigt die Unterzeichnung von acht Frauen zweierlei: erstens eine – aus welchen Gründen auch immer – gewisse Offenheit Dreyers gegenüber weiblichen Teilnehmern und zweitens – und dies ist durchaus bemerkenswert – ein öffentliches, weibliches Interesse an Dreyers Vorhaben.

Was bei der Begutachtung der sogenannten Subskribenten neben der Teilnahme von Frauen auch ins Auge sticht, jedoch im Gegensatz dazu nicht sonderlich überrascht, ist das Auftauchen von bekannten Sammlernamen, von Personen mit Verbindungen zum Schulwesen (die Dreyer möglicherweise durch seine eigene Tätigkeit als Hilfslehrer an der Vorschule erst eigens angeworben hatte), von Verwandtschafts- und Berufsbeziehungen sowie von Nachbarschaftsverhältnissen. Insgesamt ergibt sich folgendes Bild: Zu allen 65 Teilnehmern

780 Ebd., S. 3.

781 Ebd.

782 Vgl. ebd.

zählten acht Frauen und 57 Männer, von denen wiederum zwei Frauen und acht Männer aufgrund unzureichender Informationen nicht zugeordnet werden konnten. Die verbleibenden sechs Frauen gehörten ausschließlich Gelehrten- und Kaufmannsfamilien an. Unter den 49 verbleibenden Männern waren vier Theologen, zwei Mediziner, sechzehn Juristen, ein Schullehrer, ein Schriftsteller sowie ein Architekt und 24 Kaufleute, welche damit mit Abstand die größte und auch finanzstärkste Sozialgruppe darstellten (siehe Anhang XXI.). Alles in allem wurde Dreyer also ausnahmslos von der akademischen und wirtschaftlichen Elite Bremens unterstützt.

Beschäftigt man sich mit den Ämtern, die die Ehemänner der Teilnehmerinnen und die Teilnehmer selbst innehatten, so zählten ein amtierender Bürgermeister, Georg von Gröning (1745–1825)⁷⁸³, zehn Ratsherren, ein Syndicus des Rats, zwei Aelterleute und zwei Diplomaten zu den Unterzeichnenden. Davon waren neben dem Lehrer Blendermann, der wie Dreyer an der Vorschule unterrichtete, und Dr. jur. Ahasverus, der am Gymnasium lehrte, vier der eben aufgezählten Amtsträger über ihre Ämter zusätzlich mit dem Schulwesen verbunden (siehe Anhang XXII.). Johann Friedrich Abegg war beispielsweise Kaufmann und Aeltermann und zusätzlich in der Verwaltungsdeputation der Fonds und Einkünfte der Hauptschule (siehe Anhang XX.). Das bedeutet also, dass Dreyer nicht nur Gelehrte und Kaufleute hinter sich hatte, sondern auch politisch einflussreiche Amtsträger, die zudem über Verbindungen zum Schulwesen und damit zum Austragungsort von Dreyers Vorhaben verfügten. Dieser Umstand war entweder förderlich dahingehend, dass Dreyer seine Gemäldesammlung im großen Saal des Gymnasiums ausstellen konnte, oder der Sachstand, dass so viele Personen mit Verbindungen zum Schulwesen unter den Subskribenten waren, ist das Resultat aus dem im Gesuch angedachten Ort der Gemäldeausstellung gewesen.

Abgesehen von den Verbindungen zum Schulwesen, war natürlich vor allem die Frage von Interesse, welche der Unterzeichnenden nachweislich Gemälde sammelten oder besaßen und daher mit der Unterstützung von Dreyers Vorhaben auch ihren persönlichen Interessen Nachdruck verliehen. Dies konnte entweder über einen eventuell überlieferten Auktionskatalog sowie über eine entsprechende Erwähnung in dem bereits zitierten Aufsatz über das Bremer Kunstgeschehen von Dr. Karl Theodor Oelrichs aus dem Jahre 1835 nachgewiesen werden oder zuletzt über die „Namensliste der hiesigen Gemäldebesitzer“⁷⁸⁴

783 Vgl. Harry Schwarzwälder 2002, S. 91.

784 Vgl. Oelrichs 1835 und „Namensliste der hiesigen Gemäldebesitzer“, unpaginiert, S. 1–2 (A KH Bremen, Nachlass Hieronymus Klugkist: Schatulle (ohne Signatur)), siehe auch Anhang VI. und VII.

aus dem Nachlass des Senators und Sammlers Hieronymus Klugkist im Archiv der Kunsthalle Bremen. Diese Recherche hat ergeben, dass sieben der acht unterzeichnenden Frauen aus Familien stammten, die nachweislich Gemälde besaßen beziehungsweise sammelten, und dass überdies siebzehn männliche Teilnehmer entweder Gemäldebesitzer oder Kunstsammler waren (siehe Anhang XX. und XXII.).

Neben den Kunstliebhabern und -sammlern wäre es auch naheliegend gewesen, wenn Künstler- und Kunsthändlerkollegen von Dreyer, wie beispielsweise Georg Heyse oder Vater und Sohn Menken, unter den Teilnehmern seines Vorhabens gewesen wären. Doch diese fehlen mit Ausnahme des Architekten Jacob Ephraim Polzin (1778–1851)⁷⁸⁵ gänzlich. Mögliche Erklärung hierfür könnte eine nicht zu unterschätzende Konkurrenzsituation untereinander gewesen sein oder schlichtweg Geldmangel.

Wiederum einleuchtend ist der Umstand, dass unter den Teilnehmern nicht nur berufliche beziehungsweise kollegiale (siehe Anhang XXI.), sondern auch nachbarschaftliche und verwandtschaftliche Verhältnisse nachzuweisen sind: 32 der 65 Unterzeichnenden wohnten in unmittelbarer Nachbarschaft zueinander (siehe Anhang XXIII.) und insgesamt 12 Unterzeichnende stammten aus denselben Familien (Mitglieder der Familien Dreyer, von Gröning, Iken, Klugkist, Noltenius, Schröder und Wilhelmi, siehe Anhang XX.). Allerdings sind die großen Übereinstimmungen der Wohn- oder Geschäftsorte wohl hauptsächlich dem Umstand geschuldet, dass die verschiedenen Stadtviertel und Straßen auch um 1817 noch berufsständisch geprägt waren.⁷⁸⁶ Insofern zog eine bestimmte Berufszugehörigkeit auch eine ähnliche Wohngegend nach sich.⁷⁸⁷ Dreyer selbst rekurrierte mit seinem Gesuch innerhalb seines persönlichen Umfeldes auf Kollegen aus dem Schulbetrieb, auf Nachbarn seines Geschäftssitzes in der Obernstraße⁷⁸⁸ (siehe Anhang XXIII.) und auf Verwandte (Pastor Gottfried Menken und Johann Caspar Dreier, siehe Anhang XX.). Abschließend lässt sich feststellen, dass der Großteil der Unterzeichner eine nicht nur elitäre und weitgehend homogene, sondern auch untereinander eng vernetzte Personengruppe war.

Was letztlich noch Fragen aufwirft, ist der Umstand, dass Dreyer mit den durch die Subskribentenliste belegten 65 Unterzeichnenden vom März 1817 beziehungsweise durch den von Iken im Mai 1817 als „einige hundert Subscribenten“⁷⁸⁹ bezeichneten Teilnehmern

785 Vgl. E. Gildemeister: Polzin, Jacob Ephraim, in: BB, S. 390.

786 Siehe Kapitel 1.1.

787 Vgl. Schulz 2002 a, S. 23 und 31.

788 Vgl. BA 1818, S. 40 und 46.

789 Karl Ludwig Iken an Goethe, Bremen, den 26. Mai 1817, in: Schulz 1971, S. 112.

offenbar weit hinter der von ihm in seinem Gesuch auf 240 Personen bezifferten Teilnehmerzahl⁷⁹⁰ zurückgeblieben war, die nötig gewesen wäre, um sein Vorhaben in die Tat umzusetzen. Da dieses aber nachweislich realisiert wurde, hätte Dreyer im Falle von weniger als den anvisierten 240 Teilnehmern entweder den Ankaufs- und Unterhaltsetat herab- oder die Mitgliederbeiträge heraufsetzen müssen. Die Frage, wie er sein Vorhaben schlussendlich finanzierte, muss nach heutigem Quellenstand jedoch offen bleiben.

Wie eingangs bereits angesprochen, gibt es Parallelen zwischen Dreyers Projekt von 1817 und dem 1823 offiziell gegründeten Kunstverein. Diese bestehen neben der bereits erläuterten, ähnlichen Programmatik vor allem in der Teilnehmer- beziehungsweise Mitgliederbeschaffenheit. Geht man jedoch davon aus, dass es eine lineare Entwicklung von Dreyers Kunstmuseum hin zur Gründung des Kunstvereins gab, dann ist dies wiederum nur folgerichtig. Dennoch lohnt ein näherer, vergleichender Blick auf die Subskribentenliste von Dreyers Gesuch 1817 und die erste offizielle Mitgliederliste des Kunstvereins von 1824 (siehe Anhang XXIV.). Dabei wird zunächst klar, dass unter den 65 im Jahre 1817 Unterzeichnenden 20 beziehungsweise 25 (zählt man familiäre Bindungen mit) Personen waren, die oder deren direkte Verwandte sieben Jahre später auch zu den ersten offiziellen fünfzig Mitgliedern des Kunstvereins in Bremen gehörten. Es handelt sich im Hinblick auf die Mitglieder des Kunstvereins in Bremen von 1824 also um eine Übereinstimmung von etwa 40% bis 50%. Entsprechend ähneln sich auch die Sozialstrukturen der beiden Mitgliederkreise: Vergleicht man die Sozialstruktur der Unterzeichnenden von Dreyers Gesuch von 1817 (siehe Anhang XXI. und XXII.) mit der von Andreas Schulz 2002 in seiner Habilitationsschrift über Bremer Eliten und Bürger vorgelegten Sozialstruktur des Kunstvereins 1824⁷⁹¹, dann fällt auf, dass Mediziner, Juristen, Professoren, Schul- und Universitätslehrer, Kaufleute und bürgerliche Amtsträger in beiden Gruppen ähnliche (Prozent-)Zahlen erreichen. Kehrt man zu den beiden Namenslisten von 1817 und 1824 zurück, dann wird ersichtlich, dass in beiden Teilnehmerzirkeln bekannte (Sammler-)Namen auftauchen wie zum Beispiel Becher, Castendyk, Delius, Deneken, Droste, Focke, Garlichs, Gildemeister, Gröning, Horn, Iken, Klugkist, Lürman, Meinertzhagen, Norwig, Oelrichs und Schumacher.⁷⁹² Am frappierendsten ist jedoch die Tatsache, dass vier der fünf am 13. Dezember 1823 (circa einen Monat nach der

790 Vgl. Dreyer 1817, unpaginiert S. 2, in: Protokollbuch des Kunstvereins in Bremen (A KH Bremen, Vorstandsprotokolle 1823–1849: 24 a).

791 Vgl. Schulz 2002 a, S. 388, Tabelle 24 und Anhang XXXVII.

792 Siehe Kapitel 1.4.1. und die Anhänge IV.–VII.

offiziellen Gründung) gewählten sogenannten Direktoren⁷⁹³ des Kunstvereins in Bremen beziehungsweise ihre Ehefrauen bereits 1817 zu den Unterzeichnenden von Dreyers Gesuch zählten: Dr. Focke, Frau Gerhard Christian Garlichs, Frau Dr. Horn und Dr. Klugkist. Der fünfte sogenannte Direktor des Kunstvereins in Bremen von 1823, Johann Heinrich Albers, war zumindest über seinen Bruder Dr. Albers mit den Vorgängen 1817 verbunden gewesen, da auch Letztgenannter das Gesuch Dreyers 1817 unterstützt hatte. Rein personell gesehen, kann man hier also durchaus von einer Fortführung von Dreyers Gesuch von 1817 im 1823 offiziell gegründeten Kunstverein sprechen, was wiederum die These stützt, dass es sich bei Dreyers sogenanntem Kunstmuseum um die unmittelbare Vorgängerinstitution des Kunstvereins in Bremen handelt.

Die einzigen Umstände, die letztlich ungeklärt bleiben müssen, sind zum einen die Frage, weshalb Dreyers Aktivitäten keinerlei Niederschlag in der Lokalpresse des Jahres 1817 gefunden haben⁷⁹⁴ und zum anderen die Frage, weshalb Dreyer mit seinem Gesuch nicht gleich an den Bremer Senat herangetreten war⁷⁹⁵, um sein Vorhaben zu realisieren. Bedenkt man, dass er vierzehn Jahre später, 1831, ein Gesuch an den Senat um offizielle Ernennung zum Kunstmakler gerichtet hat⁷⁹⁶ und damit zumindest 1843 auch Erfolg hatte⁷⁹⁷, so fragt man sich, weshalb er diese Möglichkeit nicht auch schon 1817 in Betracht zog. Für beide Unklarheiten könnte zunächst eine Erklärung sein, dass Dreyers Vorhaben – wie er es ja in seinem Gesuch selbst geschrieben hatte – entsprechend seinem Vorbild, dem Privatmann Städel in Frankfurt am Main, zwar an sich öffentlich, aber in einem bürgerlich-elitären Sinne dabei nicht jedermann zugänglich und bekannt sein sollte. Zudem gebe ich zu bedenken, dass Dreyer – wie bereits dargestellt – auch innerhalb seines privaten Unterstützerkreises einige bedeutende und einflussreiche Amtsträger hinter sich hatte (siehe Anhang XXII.). Insofern hatte er eine obrigkeitliche Förderung vielleicht erstens nicht in Anspruch nehmen wollen und zweitens auch gar nicht benötigt. Es könnte aber auch sein, dass Dreyer im Gegensatz zu

793 Vgl. Protokollbuch des Kunstvereins in Bremen, S.1–2 (A KH Bremen, Vorstandsprotokolle 1823–1849: 24 a).

794 Hierfür wurde eine breit angelegte Recherche in sämtlichen der zu dieser Zeit erscheinenden Zeitungen der Lokalpresse durchgeführt, indem alle Ausgaben von März bis August 1817 der *Bremer Nachrichten*, der *Bremer Zeitung* und des *Bremer Bürgerfreund* im Staatsarchiv in Bremen konsultiert wurden. Darin fanden F. A. Dreyers Aktivitäten respektive seine Galerie jedoch keinerlei Erwähnung.

795 An dieser Stelle geht mein Dank an Konrad Elmhäuser, der freundlicherweise die Register der Wittheitsprotokolle für die Jahre 1816 bis 1819 im Staatsarchiv Bremen konsultierte.

796 Vgl. Gesuch von F. A. Dreyer um Ernennung zum Kunstmakler, Bremen im Mai 1831, handschriftliches Dokument, transkribiert von der Verfasserin (StA Bremen, Kunstmakler 1831–1873: 2-Ss.1.A.23.).

797 Vgl. „Vorschriften für den zum Kunstmakler ernannten Friedrich Adolph Dreyer“, 15. November 1843 (StA Bremen, Kunstmakler 1831–1873: 2-Ss.1.A.23.).

seinem Handeln von 1831 deshalb von einem Gesuch an den Senat im Jahre 1817 absah, weil er eine Hilfe von städtischer oder staatlicher Seite zu dieser Zeit noch für unrealistisch hielt. Trotzdem erscheint es gerade in diesem Zusammenhang interessant, dass Dreyer später, 1831, in seinem Gesuch an den Senat um Ernennung als Kunstmakler auf den Kunstverein angespielt und diesen geradezu als Argument für ein erwachtes Interesse an der Kunst angeführt hat:

„3.) Das Interesse für die Malerei und für die Kunst überhaupt ist in Bremen reel [sic!] im Fortschreiten begriffen, wofür die Begründung und Erhaltung des Kunstvereins zeugt. [...]

7.) Nicht nur das Interesse des Staates, der wegen der Größe der oft nicht unbedeutenden Staats-Abgabe erheblich risquirt, sondern auch der Vortheil der Bürger und Sammler, verlangen eine Garantie für die Unpartheilichkeit, Sorgfalt und Accuranz eines Sachverständigen in jenem Geschäftskreise, welche nur der Eid und die Caution des Mäklers zu geben vermögen[...].“⁷⁹⁸

So neuartig und vor allem folgenreich die Leistung Dreyers uns heute auch erscheinen mag, so interessant ist es gleichzeitig, dass die Idee, seine Gemäldesammlung auszustellen und damit eine Vereinigung von Kunstfreunden zu begründen, nicht von ihm selbst stammte, sondern neben Städel auch von seinem Kunsthändler- und Sammlerkollegen Johannes Noodt aus Hamburg inspiriert wurde, der ja nach Dreyers eigener und der Aussage des *Hamburger Künstler-Lexikons* bereits 1817 versucht haben soll, seine oder eine unter seiner Verantwortung stehende Kunstsammlung auszustellen und damit – allerdings erfolglos – einen Kunstverein ins Leben zu rufen.

Noodt galt seinerzeit als einer der eifrigsten Vertreter seines Faches. Während seiner aktiven Berufsausübung soll er mehr als hundert Kataloge von Sammlungen zum Zwecke ihrer Versteigerung angefertigt haben.⁷⁹⁹ Ein Großteil davon befindet sich noch heute im Archiv der Hamburger Kunsthalle.⁸⁰⁰ Allerdings konnte bei der Durchsicht der überlieferten Auktionskataloge kein Hinweis auf die für Dreyer so vorbildhafte Ausstellung Noodts im Jahre 1817 gefunden werden. Hingegen fiel ein von Noodt gestalteter Katalog zu einer möglicherweise ähnlichen Schauausstellung auf, die dieser allerdings bereits 1815 für den Hamburger Frauen-Verein organisiert hatte.⁸⁰¹ Es ist zu fragen, ob Dreyer diese Ausstellung kannte und ob diese überhaupt ähnliche Ziele wie die angegebene Ausstellung von 1817

798 Gesuch von F. A. Dreyer um Ernennung zum Kunstmäkler, Bremen im Mai 1831, handschriftliches Dokument, transkribiert von der Verfasserin, S. 2 u. 3 (StA Bremen, Kunstmäkler 1831–1873: 2 -Ss.1.A.23.).

799 Vgl. Hamburgisches Künstler-Lexikon 1854, S. 179.

800 Vgl. Zettelkatalog zu Auktionskatalogen von Johannes Noodt (1812–1848) (A KH Hamburg)

801 Vgl. Nood, Johannes: Einige Worte zur Kunst-Ausstellung der Oelgemälde für den Frauen-Verein in Hamburg, August 1815 (Kat. Hamburg 1815, in Konvolut 1815–1825, A KH Hamburg)

verfolgte. Trotzdem zeigt dieser Ausstellungskatalog, dass Noodt sehr ambitioniert und aufgeschlossen war und gerade deswegen ein ideales Vorbild für Dreyer darstellte – zumal dieser ja auch Frauen als Unterzeichner seines Gesuches zugelassen hatte. Insofern muss an dieser Stelle unbedingt festgehalten werden, dass Dreyer mit seinem Gesuch und der realisierten Ausstellung seiner eigenen Kunstsammlung nichts anderes tat, als die Idee seines Kunsthändlerkollegen nachzuahmen, dass sein Vorhaben jedoch – durch die tatkräftige Unterstützung von 65 Unterzeichnenden – im Gegensatz zu Noodt in Hamburg von Erfolg bekrönt war.

Geht man nun davon aus, dass die Darstellung im Hamburger Künstler-Lexikon von 1854, Noodt habe mit der (auch von Dreyer in seinem Gesuch erwähnten) Ausstellung 1817 einen Kunstverein begründen wollen, korrekt ist, dann mag es erstaunen, dass dieses durchaus als Vorstoß zu bewertende Unternehmen Noodts in der Forschungsliteratur zur Gründungsgeschichte des Hamburger Kunstvereins⁸⁰² nicht einmal erwähnt wird – wie auch schon Carl Heinz Dingedahl 1976 feststellte⁸⁰³. Dies könnte jedoch – neben einer möglichen Unkenntnis von Noodts Bestrebungen – daran liegen, dass sich die Autoren eng an das halten wollten, was im ersten Protokoll(buch) des Hamburger Kunstvereins, welches nach dessen offizieller Gründung im Frühjahr 1822 ab dem 4. November 1822 geführt wurde, zu den vorangehenden Entwicklungen zu lesen ist. Darin findet Noodt eben keinerlei Erwähnung:

„Der Ursprung des Hamburgischen Kunst-Vereins ist eine sich in den Wintern 1817 bis 18, 1818 bis 19 und 1820 bis 21, jeden Donnerstag oder Freytag Abend im Hause des Herrn Mettlerkamp zur Betrachtung der Handzeichnungen und Kupferstiche desselben, versammelte Gesellschaft von Künstlern und Kunstfreunden. Da diese Gesellschaft indes zu zahlreich wurde, um die Gastfreundschaft und die dem Herrn Mettlerkamp zu Gebote stehenden Räume noch länger in Anspruch nehmen zu dürfen, so wurde beschlossen, einen gemeinschaftlichen Versammlungsort für einen zu bildenden Hamburgischen Kunst-Verein zu wählen. Durch die Bereitwilligkeit des Herrn Harzen fand sich dieser Versammlungsort in dessen Kunsthandlung Große Johannisstraße Nr. 148 für den Winter 1821 bis 1822. An dem 4. Februar des letztgenannten Jahres fand die erste Versammlung am genannten Orte statt und für dieselben wurden [...] Gesetze entworfen und von sämtlichen Mitgliedern unterschrieben.“⁸⁰⁴

802 Vgl. Crasemann, Paul: Die Entstehungsgeschichte des Kunstvereins in Hamburg, in: Jahresbericht des Kunstvereins in Hamburg für 1899, Hamburg 1899, S. 18–25; Platte, Hans: 150 Jahre Kunstverein in Hamburg. 1817–1967 (Schriften des Kunstvereins in Hamburg, Band 2), Hamburg 1976, o.S.; Reuther 2011, S. 49–51; Schneede, Marina und Uwe M.: Wer waren die ersten? Zur frühen Geschichte des Kunstvereins in Hamburg (I–IV), Hamburg 1984, o.S.; Schneede, Marina und Uwe M.: Der Zweck des Kunstvereins ist mehrseitige Mittheilung über bildende Kunst, in: Industriekultur in Hamburg. Des Deutschen Reiches Tor zur Welt, hrsg. von Volker Plagemann, Hamburg 1994, S. 336 und 337.

803 Vgl. Dingedahl 1976, S. 95.

804 Protokollbuch des Hamburger Kunstvereins, S. 3: Einträge zur Gründungsgeschichte, welche dem ersten Sitzungsprotokoll vom 4. November 1822 vorangestellt sind, aber vermutlich im Zuge dessen verfasst wurden (Archiv der Hamburger Kunsthalle, 62a: Protokolle 1822–1847).

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass das Gründungsdatum des Hamburger Kunstvereins – vermutlich aufgrund der eben zitierten Angaben zur Vorgeschichte der offiziellen Gründung 1822 – in der Forschungsliteratur⁸⁰⁵ mehrheitlich und auch beispielsweise beim Internetauftritt des heute von der Hamburger Kunsthalle institutionell getrennten Kunstvereins⁸⁰⁶ auf das Jahr 1817 festgelegt wird, obwohl es dafür als Beleg nur die eben zitierten Aussagen gibt, die darin erwähnten Treffen überdies unregelmäßig, das heißt ausschließlich in den Wintermonaten von 1817 bis 1821 stattfanden, und das eigentliche, offizielle Gründungsdokument erst aus dem Jahre 1822 stammt.

Von 2009 bis 2013 benutzte der Kunstverein in Hamburg sogar die Formulierung „seit 1817“ als Werbebanner auf seiner Internetseite sowie vor seinem Gebäude.⁸⁰⁷ Dies war sicher gezielt gewählt, um den Hamburger Kunstverein älter und damit aus historischer Sicht fortschrittlicher und aus heutiger Perspektive traditionsreicher zu machen, als es das eigentliche Gründungsdokument belegt. Heinz Schütz kam daher in seinem Aufsatz über Kunstvereine in Deutschland von 2012, bereitgestellt von der Internetredaktion des Goethe-Instituts, zu folgender, noch über die Kritik an der Verwendung des Datums hinausgehenden Einschätzung:

„Wer die Web-Adresse des Hamburger Kunstvereins sucht, stellt fest, dass der Verein die Domain „Kunstverein.de“ für sich beansprucht, auf der Website angekommen liest der Besucher den Namen: „Der Kunstverein, seit 1817.“ Mit der in diesem Fall geschickten Anwendung neuer Kommunikationsmittel auf der einen Seite und dem Einsatz des historischen Gründungsdatums auf der anderen wird, durchaus paradigmatisch für die Situation der Kunstvereine, ein Spagat vollzogen zwischen permanenter Selbsterneuerung und institutionellem Erbe. Die Hamburger Usurpation der Web-Adresse, die den einen Kunstverein an die Stelle aller anderen setzt, erweist sich als Coup im Kampf um mediale Präsenz. Das Gründungsdatum im Namen kann als Bekenntnis zur Tradition verstanden werden, es dient aber auch werbestrategisch der Herstellung einer Trademark.“⁸⁰⁸

805 Vgl. Platte, Hans: 150 Jahre Kunstverein in Hamburg. 1817–1967 (Schriften des Kunstvereins in Hamburg, Band 2), Hamburg 1976, o.S.; Reuther 2011, S. 49; Schneede 1984 a (I), o.S.; Schneede 1984 b, S. 336 und 337.

806 Vgl. Geschichte des Kunstvereins in Hamburg Online, <http://www.kunstverein.de/kunstverein/geschichte/index.php> (08. März 2015).

807 Vgl. Mündliche Aussage von Juliane Feldhoffer, Kunstverein in Hamburg.

808 Schütz, Heinz: Kunstvereine in Deutschland, in: Goethe Institut e.V., Internetredaktion Januar 2012, <http://www.goethe.de/kue/bku/msi/ver/de8667635.htm> (05. Juni 2012) nicht mehr verfügbar, stattdessen nachgewiesen über <http://www.kunstvereine.de/web/index.php?id=4> (08. März 2015).

1.5.3.5. Ikens Zeichnung zur „Bildergalerie des Malers Herrn F. A. Dreyer in Bremen“

Wie bereits im Vorhergehenden angesprochen, kann die Zeichnung (Abb. 97–99), die Iken einem Brief an Goethe vom 15. August 1817 beifügte, als Beweis dafür gelten, dass das Gesuch Dreyers realisiert wurde. Überdies kann sie als ein sehr wertvolles, da bisher unbekanntes und zudem gemeinhin seltenes Dokument gelten, welches den Bestand und die Hängung einer eigentlich privaten Gemäldegalerie in der Anfangsphase bürgerlich-öffentlicher Ausstellungstätigkeit visualisiert. Denn aus der Zeichnung geht nicht nur hervor, aus welchen Gemälden sich die Sammlung Dreyers zusammensetzte, sondern auch, wie er diese im großen Saal des Athenäums präsentierte. Darstellungen der Einrichtung oder der Hängung von Gemäldegalerien und Wunderkammern sind zwar insbesondere durch entsprechende Gemälde aus den Niederlanden des 17. Jahrhunderts bekannt⁸⁰⁹, doch von bürgerlichen Sammlungen des 19. Jahrhunderts gibt es hierzu nur wenige Überlieferungen. Dies setzt – wenn überhaupt – verstärkt erst wieder mit der Erfindung der Fotografie ein. Hinzu kommt, dass wir durch die Zeichnung von Iken neben der Art der Hängung über relativ genaue Angaben zu Urhebern und Motiven verfügen. Für Bremer Kunstsammlungen des hier behandelten Zeitraumes stellt sie damit sogar die einzige Ausnahme dar. Zwar existiert ein Auktionskatalog aus dem Jahre 1781⁸¹⁰, in dem die Gemälde des Dr. jur. Arnold Duntze (1708–1781)⁸¹¹ entsprechend ihrer Aufbewahrung in den privaten Wohnräumen („Im Vorhause“, „Erstes Zimmer“, „Zweites Zimmer“, „Obere(r) Vorplatz“ und „Saal“)⁸¹² aufgeführt wurden, doch hieraus geht nicht unmittelbar die Hängung hervor: Es ist nachzuvollziehen, welche Gemälde in welchen Räumen hingen, aber nicht, wie und an welchen Wänden diese platziert wurden. Insofern handelt es sich bei Ikens Zeichnung zu Dreyers Gemäldeausstellung in mehrfacher Hinsicht um ein ungemein wichtiges historisches Zeugnis.

Seine Zeichnung fasste Iken auf einem Briefbogen zu vier Seiten ab (Abb. 97–99). Auf der ersten Seite, der Titelseite, steht „Bildergalerie des Malers Herrn F. A. Dreyer in Bremen – Im großen Saal des Athenäums – Eröffnet seit dem 15. Juli für die Gesellschaft des brem. Kunstvereins von 100 Mitgliedern“ geschrieben. Wenn man den Briefbogen aufklappt, befinden sich auf den beiden innen liegenden Seiten, der zweiten und der dritten Seite, zwei

809 Siehe beispielsweise Neubearbeitung Kat. Slg. Lürman, Nr. 110, Anhang XLIV.

810 Vgl. Kat. Aukt. Bremen 1781 (Slg. Duntze) (StuB Bremen, Brem. c. 1211, Nr. 2a)

811 Siehe Kapitel 1.5.4.2.

812 Kat. Aukt. Bremen 1781 (Slg. Duntze), S. 5, 7, 14, 22, 25 (StuB Bremen, Brem. c. 1211, Nr. 2a)

Wandansichten, und zwar horizontal und quer über beide Seiten gezeichnet. Die obere Ansicht zeigt die erste Längswand des großen Saales, rechts vom Eingang (Westen) und die untere Ansicht zeigt die zweite Seitenwand, links des Eingangs (Osten). Blättert man den Briefbogen um, so findet man auf der letzten, vierten Seite zwei Aufrisse der kürzeren Eingangswand (Norden) und Fensterwand (Süden), diesmal jedoch vertikal von oben nach unten gezeichnet, sodass man das Blatt um 90 Grad nach rechts drehen muss, um die Zeichnung erfassen zu können.⁸¹³ Überträgt man die von Iken gezeichneten Wandaufrisse auf das Schema eines Grundrisses, dann ergibt sich ein rechteckiger Raum mit einer Eingangstür an der kürzeren Nordseite, einer weiteren Tür an der längeren Westseite, drei Fenstern an der Südseite und einer fensterlosen Wand an der längeren Ostseite (Abb. 100).

1.5.3.5.1. Zu Ort und Art der Präsentation – ein Exkurs

Der auf dem Titelblatt zu Iken's Zeichnung als „große[r] Saal des Athenäums“ und im gedruckten Gesuch von Dreyer als „bekannter große[r] Saal des Lyceums“ bezeichnete Raum befand sich im südlichen Teil des ehemaligen Domkapitels an der Domsheide (Siehe markierter Stadtplan von 1861, Anhang XXXIII., Nr. 9.). Dort war um 1817 die Gelehrtschule untergebracht. Diese höhere Schule war spätestens 1812 im Zuge einer Reform aus dem städtisch-reformierten Paedagogeum und dem hannoverisch-lutherischen Athenäum oder Lyceum hervorgegangen und gehörte ab 1817 zusammen mit der Vorschule und der Handelsschule zum dreigliedrigen Verbund der Hauptschule.⁸¹⁴ Die letztgenannten beiden Schulformen waren jedoch schräg gegenüber der Domsheide, am sogenannten Eschenhof beheimatet (Siehe markierter Stadtplan von 1861, Anhang XXXIII., Nr. 8 und Abb. 101).⁸¹⁵ Allerdings war diese dreigliedrige Hauptschule – wohlgemerkt eine Lehranstalt für die bürgerliche Elite⁸¹⁶ – als solche erst am 1. November 1817 anlässlich der

813 Vgl. Karl Ludwig Iken an Goethe, Bremen, den 15. August 1817, Zeichnung (3 Seiten umfassend) (Klassik Stiftung Weimar, GSA 28/442)

814 Vgl. Rauers, Friedrich: Bilder des alten Domstifts. Zum neuen Künstlervereinshaus, in: Bremer Nachrichten, Sonntag, 7. Februar 1915, Nr. 38, S. 25 und Schwarzwälder 1976, S. 110 und 111.

815 Vgl. Ehrhardt, E.: Die Geschichte des Domanbaues in Bremen, in: Weser Zeitung Nr. 395 (16.06.1919), Beiblatt, o.S..

816 Vgl. Schulz 2002 a, S. 279.

Dreihundertjahrfeier der Reformation eröffnet worden.⁸¹⁷ Von daher ergibt es Sinn, dass Iken und Dreyer ein paar Monate vorher mit Ihrer Bezeichnung Athenäum beziehungsweise Lyceum explizit die hannoverisch-lutherische und nicht die städtische höhere Schule beschrieben hatten, da just erstgenannte von jeher, seit dem 17. Jahrhundert, im Domkapitel untergebracht gewesen war.⁸¹⁸ Sie meinten also ausdrücklich „den großen Saal“ des Athenäums beziehungsweise Lyceums im südlichen Anbau des Doms. Dort hatten 1791–92 schon private Theateraufführungen unter der Initiative von Freiherr von Knigge und dem Kaiserlichen Residenten Reichshofrat Theobald Joseph von Vrintz stattgefunden und der Raum soll Platz für 230 bis 240 Personen eröffnet haben.⁸¹⁹

Um diesen Saal innerhalb des Gebäudes genau lokalisieren und möglicherweise sogar graphisch rekonstruieren zu können, wurden sowohl historische Ansichten und Pläne als auch Beiträge aus der Sekundärliteratur zur Geschichte der Institutionen und Gebäude konsultiert⁸²⁰. Bei Ersteren lag das Problem darin, dass – mit Ausnahme der bereits vorliegenden Zeichnung von Iken (Abb. 97–99) – keine(r) der überlieferten Ansichten und Pläne exakt den Zustand des Gebäudes beziehungsweise der Räumlichkeiten um 1817 dokumentiert. Hingegen konnten aber ein Aufriss sowie ein Grundriss „der neu zu erbauenden Glocke“⁸²¹ (Fig. V. und VI.) und [des neu zu erbauenden] Königl. Gymnasio in Bremen [...] (Fig. II., III. und IIII. [sic!])“ von Caspar Friedrich Renner aus dem Jahre 1734 (Abb. 102), zwei Ansichten des Doms und des Domkapitels aus der Vogelperspektive von Johann Daniel Heinbach aus den Jahren 1759 und 1764 (Abb. 103 und 104), ein Plan aus dem Jahre 1794

817 Vgl. Wegener, Ursula: Die lutherische Lateinschule und das Athenaeum am Dom in Bremen in ihrer politischen und kulturellen Bedeutung, Bremen 1941 (Veröffentlichungen des Archivs der Hansestadt Bremen, Heft 16), S. 172/173.

818 Vgl. Rauers 1915, S. 25.

819 Vgl. Schulz 2002 a, S. 391 und Tardel, Hermann: Zur bremischen Theatergeschichte 1783–1791, in: Bremisches Jahrbuch 39, Bremen 1940, S. 189–204.

820 Zur Geschichte der Institutionen, vgl. Rotermond, Heinrich Wilhelm: Geschichte der Domkirche St. Petri und des damit verbundenen Waisenhauses und der ehemaligen Domschule, von ihrem Ursprunge und mancherlei Schicksalen bis zum Jahre 1828, Bremen 1829; Entholt, Hermann: Geschichte des Bremer Gymnasiums bis zur Mitte des 18 Jahrhunderts, Bremen 1899; Festschrift zur Vierhundertjahrfeier des Alten Gymnasiums zu Bremen 1528–1928, Bremen 1928 und Wegener 1941.

Zur Geschichte der Gebäude, vgl. Rauers 1915; Ehrhardt 1919; Hofmann, Albert: Zur künstlerischen Ausgestaltung des baulichen Mittelpunktes von Bremen, in: Deutsche Bauzeitung, 53. Jahrgang, No. 93, Berlin, 19. November 1919, S. 545–547; No. 94, Berlin, 22. November 1919, S. 549–552 und No. 95, Berlin, 26. November 1919, S. 553–556 und Schwebel, Marianne: »Die Glocke« am Bremer St. Petri Dom, in: Bremisches Jahrbuch, Band 77, Bremen 1998, S. 266–276.

821 Bei der sogenannten Glocke handelte es sich um einen eckigen, zweigeschossigen Turm, welcher an das Kapitelhaus des Doms angeschlossen war und spätestens seit dem 15. Jahrhundert als Oblatenbäckerei, Schatzurm oder Versammlungsraum genutzt wurde. Sowohl in der Primär- als auch in der Sekundärliteratur wird das Kapitelhaus als „Glocke“ bezeichnet und umgekehrt. Auch heute noch wird der seit 1857 an entsprechender Stelle platzierte und mit Unterbrechungen durch Zerstörung und Umbauten genutzte Konzertsaal „Glocke“ genannt, vgl. Schwebel 1998, S. 266–276.

(Abb. 105), der den Dom und seine unmittelbare Umgebung ebenfalls von oben zeigt, sowie eine Ansicht der Fassade des südlichen Domkapitels aus dem Bremer Haushaltungskalender von 1836 ausfindig gemacht werden (Abb. 106)⁸²². Obwohl diese Quellen nur Eindrücke früherer (Heinbach 1759 und 1764 (Abb. 103 und 104), Plan von 1794 (Abb. 105)) oder späterer (Haushaltungskalender 1836 (Abb. 106)) und noch dazu geplanter und nicht unbedingt so realisierter (Renner 1734 (Abb. 102)) Bauphasen und Gebäudezustände vermitteln, liefern sie doch wichtige Anhaltspunkte für eine Lokalisierung und Rekonstruktion des Gemäldesaales um 1817.

In der Sekundärliteratur zur Geschichte der Gebäude und Institutionen besteht die Schwierigkeit darin, dass im südöstlichen Teil des Domkapitels zwei sogenannte große Säle beschrieben werden, einer im Erdgeschoss und einer im Obergeschoss.⁸²³ Das heißt, dass zunächst einmal herausgefunden werden musste, um welchen der beiden Säle es sich bei dem von Dreyer genutzten und von Iken gezeichneten Saal handelte. Dies wurde dadurch erschwert, dass beide Säle in der Literatur meist ohne Unterscheidung jeweils als „großer Saal“ bezeichnet werden.

Letzten Endes konnte der Standort von Dreyers Gemäldegalerie von 1817 mit Hilfe des Grund- und Aufrisses von Renner aus dem Jahre 1734 (Abb. 102) und der darin enthaltenen Raumbezeichnungen lokalisiert werden. Denn hier wird ein Hörsaal (Auditorium) im Obergeschoss dargestellt, der für das Athenäum geplant und nach Aussage von Marianne Schwebel im Zuge der Umbaumaßnahmen des Kapitelhauses 1737 auch so oder zumindest ähnlich fertiggestellt worden sein muss⁸²⁴ und einige wichtige Übereinstimmungen mit der Zeichnung von Iken (Abb. 98 und 99 beziehungsweise 100) aufweist. Aus der Sekundärliteratur erfahren wir überdies, dass sich die Räume des Athenäums im oberen Stockwerk befanden und auch, wie diese genutzt wurden. Friedrich Rauers schilderte dies 1915 in den Bremer Nachrichten wie folgt:

„In den oberen Stock, wo die Schulräume lagen, führten an verschiedenen Stellen steinerne Treppen empor. Linker Hand, heißt es, seien die Schulzimmer und die Wohnung des Lehrers der Domschule (der alten Niederschule des Doms), rechts die Lehrerzimmer der Gelehrtenschule und der große Hörsaal der Aula, zunächst zu den öffentlichen Redeübungen und ferner den Schulversammlungen der drei verschiedenen Abteilungen der Hauptschule, nämlich der Vorschule, Handelsschule und Gelehrtenschule, dienlich. Im Erdgeschoß wohnten 1835 zwei Kirchendiener, Küster und Bälgetreter, teilweise in den vorgebauten Buden, die

822 Die Nachweise für die genannten Ansichten sind im Abbildungsverzeichnis aufgeführt.

823 Ehrhardt spricht an einer Stelle sogar von zwei Sälen im Erdgeschoss, vgl. Ehrhardt 1919, Nr. 393 (15.06.1919), Beiblatt, o.S.

824 Vgl. Schwebel 1998, S. 274 und 275.

man auf dem Bilde, das aus dem Bremer Haushaltskalender von 1836 [Abb. 106] genommen ist, sieht. Die große Halle, das Refektorium, scheint schon nach 1803 Packraum geworden zu sein.⁸²⁵

E. Ehrhardt schrieb 1919 in seinem Artikel zur Geschichte des Domanbaus in der Weser Zeitung zu den großen Sälen in Erd- und Obergeschoss:

„In jenem Jahre 1794 stand der große gewölbte Saal im Erdgeschoß des östlichen Flügels anscheinend unbenutzt und unverbaut. Nördlich von ihm den Dom unmittelbar berührend, lag die Wohnung des Kustos des Athenäums, und zwischen dieser und dem Saal führte eine Treppe zum oberen Geschoß. Hier war das Athenäum untergebracht, das auch einen noch zu erwähnenden größeren Saal dieses Geschosses benutzte. Ueber der Wohnung des Kustos des Athenäums lag der Oblatenboden [...]. Von den bei der Einrichtung der Schulen vorgenommenen Aenderungen am baulichen Bestande mögen die wichtigsten hier genannt werden. An die Stelle der Gewölbe des kleinen Saales im Erdgeschoß des östlichen Flügels traten bei der Einrichtung der Wohnung für den Kustos des Athenäums Balkendecken. Der dem Athenäum als Aula zugewiesene, bis dahin flach gedeckte Saal erhielt eine bogenförmig gekrümmte Holzdecke, und durch die Anlage von drei gekuppelten Fenstern in der Giebelwand an der Straße vermehrte man den Lichteinfall.“⁸²⁶

Da sich – wie aus beiden Zitaten hervorgeht – die Räume des Athenäums also in den oberen Stockwerken des südlichen Domkapitels befanden, müsste es sich bei dem von Dreyer genutzten „großen Saal des Athenäums“ tatsächlich um den bei Renner 1734 dargestellten Hörsaal (Abb. 102) gehandelt haben, der spätestens um 1817 als Versammlungsraum der drei Schulen genutzt wurde⁸²⁷. Vergleicht man diese Darstellung, also den Grund- und Aufriss von Renner (Fig. II., III. und IIII. [sic!]), mit der Zeichnung von Iken (Abb. 98 und 99 beziehungsweise 100), so kann man zwar nicht exakte, aber dennoch starke Übereinstimmungen in den Raumausmaßen und vor allem bei der Platzierung von Türen und Fenstern feststellen: Beide Darstellungen dokumentieren einen rechteckigen Raum mit zwei kürzeren Stirnseiten (Norden und Süden) und zwei bis zu doppelt so großen Längsseiten (Osten und Westen). Beide Räume verfügen über eine zentrale, nördliche Eingangstür und eine Seitentür, die leicht erhöht über eine Treppe zu erreichend zu den angrenzenden Klassenzimmern führt. In der Südwand befinden sich drei Rundbogen-Fenster, das zentrale ist etwa 1,75 mal so groß wie die beiden gleich großen äußeren Fenster. Das mittlere Fenster ist bei Iken allerdings etwas höher angesetzt als dasjenige bei Renner. In der Ostwand sind bei der Zeichnung von Iken im Gegensatz zum Aufriss von Renner keine weiteren zwei Fenster auszumachen, wobei dies insofern realistischer ist, als das Gebäude vermutlich schon 1817 –

825 Rauers 1915, S. 25.

826 Ehrhardt 1919, Nr. 395 (16.06.1919), Beiblatt, o.S.

827 Vgl. Rauers 1915, S. 25.

wie sowohl auf dem Plan von 1794 (Abb. 105) als auch auf dem Bremer Haushaltungskalender von 1836 (Abb. 106) zu sehen – in Nebenhäuser eingebaut war. Die nicht hundertprozentigen Übereinstimmungen könnten dem Umstand geschuldet sein, dass die von Renner 1734 intendierten Umbaumaßnahmen nicht alle wie geplant umgesetzt wurden oder 1817 bereits wieder abgeändert worden waren. In jedem Falle ist davon auszugehen, dass das Gestühl, das Rednerpult (die sogenannte Cathedra) sowie die Abrundungen des Raumes am nördlichen Ende um 1817, als Dreyer den Raum als Gemäldegalerie nutzte, bereits beseitigt worden waren. Schließlich soll der Raum ja zur Zeit des Bestehens der Hauptschule als Versammlungssaal der drei Schulen genutzt worden sein.⁸²⁸ Auf der Basis der Auf- und Grundrisse von Renner sowie der Zeichnung von Iken wurde mithilfe des Architekturprogrammes Vector Works, Version 2012, eine dreidimensionale, animierte Rotation im Raum erstellt. Die Standbilder dieser Animation ermöglichen eine räumliche Vorstellung des Gemäldesaals mitsamt Hängung (Abb. 107–109).⁸²⁹

Ein weiterer Punkt, der neben den Übereinstimmungen in den Raumdarstellungen und neben den Beschreibungen aus der Sekundärliteratur für den Hörsaal als Veranstaltungsraum für Dreyers Gemäldegalerie spricht, könnte der Sachverhalt sein, dass die Ausstellungen des Kunstvereins 1829 und 1833 ebenfalls dort stattfanden⁸³⁰, dann allerdings mit der eindeutigen, jedoch gewissermaßen historischen⁸³¹ Bezeichnung „im Hörsaale der gelehrten Schule“ (Abb. 110 und 111). Geht man also davon aus, dass Dreyer die Vereinstätigkeit des Kunstvereins in Bremen mit seinem Projekt von 1817 begründete, so handelt es sich hier um eine weitere Fortführung, diesmal jedoch nicht konzeptioneller oder personeller, sondern räumlicher Art. In diesem Zusammenhang ist es zudem bemerkenswert, dass die Räumlichkeiten des ehemaligen Domkapitels nicht nur dem Kunstverein für seine Gemälde-Ausstellungen 1829 und 1833 dienlich waren⁸³², sondern dass von 1826 bis 1846 dort auch fünfzehn Auktionen, größtenteils von Vater und Sohn Heyse, nachgewiesen werden können⁸³³. Hinzu kommt, dass

828 Vgl. ebd. und Ehrhardt 1919, Nr. 395 (16.06.1919), Beiblatt, o.S.

829 Mein Dank gilt Roland Bock, der diese dreidimensionale, graphische Rekonstruktion erarbeitete.

830 Vgl. Kat. Ausst. KV Bremen 1829 und Kat. Ausst. KV Bremen 1833 (A KH Bremen, Verzeichnis der Gemälde-Ausstellungen in Bremen 1829–1853)

831 Da der große obere Saal des südöstlichen Domkapitels vermutlich auch um 1829 (wie schon um 1817) nicht mehr als Hörsaal genutzt wurde, hätte es korrekt also „im ehemaligen Hörsaal der Gelehrtenschule“ heißen müssen. Es ist jedoch davon auszugehen, dass diese Bezeichnung noch immer in der Sprachpraxis geläufig und vor allem im kollektiven Gedächtnis Bremens stark verankert war. Anders ist die Verwendung des Begriffs jedenfalls nicht zu erklären.

832 Vgl. Kat. Ausst. KV Bremen 1829 und Kat. Ausst. KV Bremen 1833 (A KH Bremen, Verzeichnis der Gemälde-Ausstellungen in Bremen 1829–1853)

833 Vgl. Kat. Aukt. Bremen März 1826 (Slg. Berkenkamp), Kat. Aukt. Bremen Juni 1826, Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen), Kat. Aukt. Bremen Juni 1827, Kat. Aukt. Bremen 1828, Kat. Aukt.

ab 1857 auch der sogenannte Künstler-Verein, welcher das Gebäude 1857 und 1869 von Heinrich Müller umbauen ließ (Abb. 112 und 113), und später sogar die Gesellschaft „Museum“ und das historische Museum das oberste Stockwerk des umgestalteten Gebäudes zur Aufbewahrung ihrer/seiner Sammlungen nutzte. Erstere gingen in das heutige Übersee-Museum über und letztere in das heutige Focke-Museum.⁸³⁴ Insofern könnte man sogar so weit gehen und davon sprechen, dass zunächst Knigge mit seinem sogenannten Liebhabertheater von 1791–92 und dann Dreyer mit der öffentlichen Präsentation seiner Gemädegalerie 1817 im großen Saal des Athenäums den Grundstein für eine mitunter zwar kommerzielle, jedoch ursprünglich und weitgehend ideelle Nutzung des Gebäudes durch kulturelle, bürgerliche Vereinigungen gelegt hatte, welche an die Stelle obrigkeitlicher Bildungsinitiative – im Falle von Bremen nicht des Adels, sondern des Klerus – getreten waren.

Was den Stellenwert einer solchen Nutzung dieser ehemals klösterlichen Anlage angeht, so wird dieser in der Sekundärliteratur in Verbindung mit der Anmietung der Räumlichkeiten durch den Künstler-Verein ab 1857 besonders herausgestellt. Rauers fasste es schon 1915 wie folgt zusammen:

„Praktisch und ideell stehen sich die Aufgaben und Bedürfnisse des Künstlervereins und des alten Domstifts ja nicht so schroff gegenüber, wie es bei Basaren manchmal den Anschein hatte. Ein Theil der geistigen Sammlung, die einst von den Geistlichen ausging, ist in unserer differenzierten Zeit zu den Laien in der profanen Ausprägung wissenschaftlich-gesellschaftlicher Klubs gekommen. Die Laien von der höheren Weihe sitzen noch heute lesend und sinnierend in Bibliotheken und fröhlich bei der Notdurft des Leibes in Refektorien beisammen, sie brauchen Hörsäle und eine große Aula für diejenigen, die nach ihrer und anderer Weisheit und Kunst lüstern sind, wie einst die Schüler der scholastischen Domschule und des Athenaeums, und auch für ihre Feste, die nicht mehr in der Kirche gefeiert werden.“⁸³⁵

Ehrhardt schrieb 1919:

„Lockte den Künstlerverein auf der einen Seite die bequeme Lage im Herzen der Stadt, so war es auf der anderen Seite die geschichtliche Weihe des Ortes, seine Bedeutung als die älteste Pflanzstätte höherer Bildung in Bremen und als Mittelpunkt für die Ausbreitung des christlichen Bekenntnisses in den Ländern des Nordens, nicht zum wenigsten aber die in jener Zeit den vom Schimmer der Romantik umwobenen ehrwürdigen Zeugen der mittelalterlichen

Bremen 1829, Kat. Aukt. Bremen 1830, Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlichs), Kat. Aukt. Bremen April 1834, Kat. Aukt. Bremen Oktober 1834, Kat. Aukt. Bremen 1836, Kat. Aukt. Bremen 1839 (Slg. Baese), Kat. Aukt. Bremen 1841, Kat. Aukt. Bremen 1844 (Slg. Burchard), Kat. Aukt. Bremen 1846, siehe IV.

834 Vgl. Ehrhardt 1919, Nr. 395 (16.06.1919), Beiblatt, o.S. und Nr. 399 (18.06.1919), Beiblatt, o.S.

835 Rauers 1915, S. 25.

Kunst gezollte, oft schwärmerische Verehrung, die ihn bewogen, hier die Gründung eines der Wissenschaft, den Künsten und edler Geselligkeit gewidmeten Heims ins Auge zu fassen.“⁸³⁶

Das, was Rauers und Ehrhardt hier zur Bedeutung des Ortes für den späteren Nutzer, den Künstler-Verein, beschrieben, traf auch oder gerade schon 1817 für Dreyer zu. Unumstritten war jedenfalls noch etwa ein Jahrhundert später, dass die Räumlichkeiten des südöstlichen Domkapitels zu den „[s]chönsten [gehörten, die] [...] die mittelalterliche Baukunst Bremens geschaffen“⁸³⁷ hatte. Albert Hofmann erklärte das gesamte Domstiftsgebäude in seinem gleichnamigen Aufsatz von 1919 sogar zum „baulichen Mittelpunkt Bremens“⁸³⁸. In jedem Falle war dies ein für Dreyer zwar naheliegender Ort, um seine Gemäldesammlung auszustellen – schließlich war er als Lehrer an der Vorschule der Hauptschule tätig –, gleichzeitig handelte es sich hierbei aber auch um eine überaus traditionsreiche und vor allem repräsentative Stätte.

Überträgt man die bei Renner 1734 (Abb. 102) durch eine Skala angegebenen historischen Maße auf heutige Einheiten⁸³⁹, dann umfasste der große Hörsaal des Athenäums etwa 17,40 Meter an den Längsseiten (Osten und Westen), ungefähr 11,20 Meter an den Breitseiten (Norden und Süden) und war am höchsten Punkt der Deckenwölbung annähernd 7,10 Meter hoch. Es handelte sich also um einen durchaus stattlichen Saal, der in seinen Ausmaßen beispielsweise in etwa den beiden großen (und heute als Lounge und Museumsshop genutzten) Sälen der 1848 von Lüder Rutenberg (1816–1890) erbauten Kunsthalle Bremen (Abb. 114) oder dem noch heute bestehenden Saal V oder VI (Venezianische Malerei des 16. Jahrhunderts oder Flämische Malerei des 17. Jahrhunderts) im Obergeschoss der Alten Pinakothek in München entsprochen haben muss (Abb. 115 und 116).⁸⁴⁰

So stellt sich anschließend die Frage, mit welchen Gemälden Dreyer diesen großzügigen Raum bestückt hat, wie und wo er diese gehängt und wie er den Raum insgesamt eingerichtet hat. Dies geht aus der Zeichnung Ikens von 1817 hervor (Abb. 98 und 99). Sie zeigt schematische Ansichten aller vier Wände, versehen mit Rechtecken, welche die Formate und Platzierung der Gemälde sowie der Regale und Kommoden wiedergeben. In oder neben diese

836 Ehrhardt 1919, Nr. 395 (16.06.1919), Beiblatt, o.S.

837 Ebd.

838 Hofmann, Albert: Zur künstlerischen Ausgestaltung des baulichen Mittelpunktes von Bremen, in: Deutsche Bauzeitung, 53. Jahrgang, No. 93, Berlin, 19. November 1919, S. 545.

839 Bei der historischen Maßeinheit handelt es sich um den sogenannten Bremer Fuß. Dieser entspricht 28,935 cm, vgl. Schwarzwälder 2002, S. 238.

840 Vgl. Grundriss der Alten Pinakothek in München, 1826-1836, Leo von Klenze, <http://mediatum.ub.tum.de?id=924380> und Alte Pinakothek München Online, Rundgang, <http://www.pinakothek.de/alte-pinakothek/die-sammlung/rundgang> (08. März 2015).

Rechtecke hat Iken jeweils Informationen zu den Urhebern und zu den dargestellten Motiven der Gemälde sowie zur Funktion beziehungsweise zum Inhalt der Regale und Kommoden geschrieben.⁸⁴¹

Bei der Hängung der Gemälde ist zunächst bemerkenswert, dass der große, ehemals als Hörsaal genutzte Raum Dreyer die Möglichkeit bot, seine Gemäldesammlung komplett zu präsentieren. In seinem Gesuch hatte Dreyer diese auf „ohngefähr hundert“⁸⁴² Gemälde beziffert und auch in der Zeichnung von Iken sind hundert Gemälde dargestellt: An der Nordwand präsentierte Dreyer links und rechts der zentralen Eingangstür 29 Gemälde, an der Westwand 31 Gemälde und an der Ostwand vierzig Gemälde (Abb. 98, 99 und 100). Diese lassen sich grob in drei Kategorien (circa 10 große, 55 mittlere und 35 kleine Formate) unterteilen. An der südlichen Wand waren unterhalb der Rundbogenfenster Schränke oder Kommoden für Dreyers Sammlung von Kupferstichen und Handzeichnungen, für „plastische Kunstwerke [...] [und] Antiken-Büsten“ sowie für „Farben, Anticaglien, optische und andere Kunstsachen“ installiert. Rechts und links der Fenster waren Regale für Bücher „über Kunst“ und „poetische Werke u.s.w.“ aufgestellt.

Betrachtet man die Hängung der Gemälde an den drei entsprechend genutzten Wänden eingehender, dann fällt auf, dass Dreyer nicht etwa nach Künstlern, Schulen, Epochen oder Motiven geordnet hat, sondern vielmehr nach entsprechendem Format beziehungsweise nach der Passform im Gesamtgefüge gegangen ist. So hingen an der Nordwand beispielsweise Landschaften, christliche und mythologische Darstellungen sowie Porträts durcheinander. Bei der Art der Bildverteilung (relativ kompakt und dicht nebeneinander) an den Wänden handelt es sich um die sogenannte St. Petersburger Hängung, welche noch aus der Zeit des Barock stammte⁸⁴³.

841 Vgl. Karl Ludwig Iken an Goethe, Bremen, den 15. August 1817, Zeichnung (3 Seiten umfassend) (Klassik Stiftung Weimar, GSA 28/442). Bei allen folgenden Angaben zu dieser Zeichnung gilt der hiermit erbrachte Nachweis.

842 Dreyer 1817, unpaginiert S. 1, in: Protokollbuch des Kunstvereins in Bremen (A KH Bremen, Vorstandsprotokolle 1823–1849: 24 a).

843 Vgl. Herzogenrath, Wulf: Aspekte der Geschichte der Kunsthalle Bremen. Hufnagel Pütz Rafaelian Architekten, in: Die neue Kunsthalle Bremen, hrsg. v. Karl Hufnagel und Andreas Kreul, Bremen 2011, S. 43.

1.5.3.5.2. Analyse der ausgestellten Sammlung

Durch die Angaben zu Urhebern und Motiven der ausgestellten Werke in Ikens Zeichnung konnten zumindest 62 der hundert dar- und ausgestellten Gemälde einer zeitlichen, motivischen und geographischen Einordnung unterzogen werden (siehe Anhang XXV.).

Dabei wurden zwei große Sammlungs- oder Interessenschwerpunkte ausgemacht, nämlich 27 Werke niederländischer sowie sechs Werke flämischer Künstler des 17. Jahrhunderts und insgesamt zwölf Gemälde lokaler beziehungsweise überregionaler deutscher Künstler der damaligen Gegenwart. Damit entsprach Dreyer zumindest als Sammler und Kunsthändler dem zeitgenössischen Geschmack in Bremen.⁸⁴⁴ Dies ergibt insofern Sinn, als davon auszugehen ist, dass er sich mit der Präsentation seiner Gemäldesammlung in erster Linie als beispielhafter, da besonders engagierter Privatsammler und erst an zweiter und dritter Stelle als geschäftstüchtiger Kunsthändler und Künstler ausweisen wollte.

Bedenkt man jedoch, dass Dreyer als Künstler mit dem Nazarener Joseph Anton Koch (1768–1839) in Rom gearbeitet hatte und von diesem am meisten beeinflusst worden sein soll⁸⁴⁵, dann mag es bei seinen Vorlieben als Sammler, nicht jedoch bei denjenigen als Kunsthändler⁸⁴⁶ zunächst verwundern, dass diese von denen des Künstlers Dreyer abweichen. Doch hierbei ist zunächst darauf hinzuweisen, dass diese Unterschiede zwischen Dreyers Produktion und seiner Rezeption sich nicht per se ausschließen, sondern vielmehr für eine differenzierte und offene Sichtweise als Künstler sowie als Sammler sprechen. Außerdem lohnt sich hier ein zweiter, näherer Blick, denn so waren neben den eben benannten zwei Schwerpunkten immerhin dreizehn italienische Werke des 16., 17. und 18. Jahrhunderts und damit mögliche künstlerische Inspirationsquellen für Dreyer auszumachen und überdies sogar eine Mondscheinlandschaft der fliehenden heiligen Familie von Claude Lorrain (Nordwand, mittlere Reihe, viertes Gemälde von links) sowie eine Verkündigungsszene von Nicolas Poussin (Nordwand, unterste Reihe, zweites Gemälde von rechts). Lorrain (1600–1682) und Poussin (1594–1665) werden gemeinhin dem klassizistischen Barock zugeordnet⁸⁴⁷. Von ihnen soll wiederum Koch, Dreyers Kollege und Vorbild aus der Studienzeit in Rom, stark beeinflusst worden sein.⁸⁴⁸ Insofern spiegelte Dreyers ausgestellte Sammlung durchaus seine

844 Siehe Kapitel 1.4.2.

845 Vgl. Hurm 1892, S. 18, Häfeli 1802, S. 138 und Waldmann 1941, S. 245.

846 Es ist nachvollziehbar, dass Dreyer als Kunsthändler dem allgemein überwiegenden Geschmack der lokalen Sammler entsprechen wollte.

847 Vgl. AKL Online, Dok-ID: _00187620 und _00136175 (08. März 2015).

848 Vgl. AKL Online, Dok-ID: _00105258 (08. März 2015).

Interessen als Sammler, Kunsthändler und Künstler gleichzeitig wider, allerdings eben in der benannten hierarchischen Reihenfolge, weil sein persönlicher Stil und dessen künstlerische Vorbilder in seiner Gemäldegalerie gegenüber seinen Neigungen als Sammler und Kunsthändler offenbar nur eine untergeordnete Rolle einnahmen.

Dennoch drängt sich in diesem Zusammenhang ein letztes Mal die Frage auf, ob Dreyers Präsentation seiner Gemäldesammlung in seinen – wenn hier auch sekundären – Funktionen als Kunsthändler und Künstler vielleicht nicht doch auch als Schau- und damit als Verkaufsausstellung gedient haben könnte. Diese Frage konnte im Vorangehenden bereits dadurch verneint werden, als Dreyer in seinem Gesuch unter Punkt 3 bei seiner Auflistung der Ausstellungsbedingungen versicherte, seine Sammlung nicht zu zerstückeln.⁸⁴⁹ In der Zeichnung Iken ist außerdem nur ein einziges Gemälde von Tizian (Ostwand, mittlere Reihe, viertes Gemälde von rechts) durch die Notiz „zum Verkauf“ entsprechend ausgewiesen. Zwar ist nicht auszuschließen, dass gerade die eigenen Werke Dreyers (davon hingen drei Stück) sowie die sieben gezeigten Werke von Johann Heinrich und Gottfried Menken der Vermarktung gedient haben und demnach veräußert wurden. Für die restlichen Werke ist dies aus genannten Gründen jedoch höchstwahrscheinlich zu negieren.

Eine weitere Frage, die sich in Hinblick auf die Einschätzung von Dreyers Sammlung anschließt, ist diejenige, ob es sich bei allen gezeigten Werken um Originale handelte. Auch diese Frage kann zugunsten Dreyers beantwortet werden, denn Iken fügte in seiner Zeichnung unterhalb eines Gemäldes von Rubens (Westwand, unterste Reihe, erstes Gemälde von links) hinzu: „Original, wie alle, bei denen nicht das Gegentheil bemerkt ist“. Es muss also davon ausgegangen werden, dass es sich bei allen Werken mit Ausnahme von nur drei Gemälden⁸⁵⁰ um Originale handelte. Diese Annahme bildet zusammen mit derjenigen, dass auch die Zuschreibungen zutreffen, die Grundlage für folgende quantitative und qualitative Analyse (siehe Anhang XXV.): Wie bereits erwähnt, waren unter den 62 zuzuordnenden Gemälden (von insgesamt hundert) 27 Werke niederländischer und sechs Beispiele flämischer Künstler des 17. Jahrhunderts, zwölf Exemplare deutscher, zeitgenössischer Künstler, aber auch dreizehn Gemälde italienischer Vertreter des 16. bis 18. Jahrhunderts sowie die beiden

849 Vgl. Dreyer 1817, unpaginiert S. 2, in: Protokollbuch des Kunstvereins in Bremen (A KH Bremen, Vorstandsprotokolle 1823–1849: 24 a).

850 Nur drei Gemälde wies Iken eigens als Kopien aus: Ostwand, unterste Reihe, erstes Gemälde von links: „nach Rembr. – Mänchskopf“, Ostwand, viertes Gemälde von links, vertikal gesehen an zweiter Stelle: „Copie nach Alb. Kuyp v. J. H. Menken“ und Nordwand, unterste Reihe, siebtes Gemälde von links: „J. H. Menken – Venus nach N. Pouss.“, vgl. Iken an Goethe, Bremen, den 15. August 1817, Zeichnung (3 Seiten umfassend) (Klassik Stiftung Weimar, GSA 28/442).

genannten Gemälde von Poussin und Lorrain. Darüber hinaus waren noch zwei Werke deutscher Künstler des 17. und 18. Jahrhunderts zu identifizieren.

Bei der Durchsicht der Urheber fällt auf, dass hauptsächlich bekannte Namen fallen. Iken führte in seiner Zeichnung neben den bereits genannten Malern Poussin und Lorrain immerhin Künstler wie Bartholomeus Breenbergh, Nicolaes van Berchem, Ferdinand Bol, Richard Brakenburgh, Canaletto (Bernardo Bellotto), Christian Wilhelm Ernst Dietrich, Anton van Dyck, Jan Fyt, Gottfried Kneller, Jan van Goyen, Jan van Huysum, Gerard de Lairese, Gabriel Metsu, Constantin Netscher, Cornelis van Poelenburg, Rembrandt Harmensz. van Rijn, Guido Reni, Theodor Rombouts, Salvator Rosa, Peter Paul Rubens, Sassoferrato (Giovanni Battista Salvi), Jan Steen, David Teniers, Tizian, Roelof Jansz. de Vries und Jan Wynants auf. Man kann also festhalten, dass es sich bei der Zusammenstellung von Gemälden aus Dreyers Besitz um eine durchaus hochwertige Sammlung handelte, wenn sie auch viel zu klein war, um etwa Schulen oder bestimmte kunsthistorische Entwicklungen auch nur ansatzweise wiederzugeben. Insofern konnte Dreyer – vermutlich bedingt durch seine eingeschränkten pekuniären Mittel oder durch die Abhängigkeit vom Angebot auf dem Kunstmarkt – sein durchaus als vorhanden anzunehmendes kunsthistorisches oder künstlerisches Wissen hier wenngleich nicht auf ideale, so doch auf akzeptable Weise zeigen.

Beschäftigt man sich mit den Motiven der gesammelten Werke, dann fällt auf, dass viele der bekannteren Künstler mit ihren Spezialgebieten vertreten waren, was wiederum durchaus für eine vorhandene Sachkenntnis spricht. So waren beispielsweise Bartholomeus Breenbergh, Nicolaes van Berchem, Jan van Goyen, Roelof Jansz. de Vries und Jan Wynants mit Landschaften, Canaletto (Bernardo Bellotto) mit italienischen Veduten, Gottfried Kneller und Constantin Netscher mit Porträts, Jan van Huysum mit einem Stillleben, Gabriel Metsu mit einer Genredarstellung und Sassoferrato (Giovanni Battista Salvi) mit einem Madonnenbild auszumachen.⁸⁵¹

Nicht nur mit der Schwerpunktsetzung auf Werke vornehmlich niederländischer Künstler des 17. Jahrhunderts, sondern auch mit der Wahl der Motive entsprach Dreyer – wie bereits oben angemerkt – dem lokalen Zeitgeschmack, denn Landschaften (siebzehn Gemälde), Darstellungen von Städten und Architektur (fünf Gemälde) sowie Ansichten von Flüssen, Häfen, Dünen oder Marinedarstellungen (fünf Gemälde) stellten neben Porträts (sechs

⁸⁵¹ Bei den Angaben zu den genannten Künstlern und ihren Spezialgebieten beziehe ich mich auf die Informationen aus dem Allgemeinen Künstlerlexikon, vgl. AKLOnline, Dok-IDs: _10140598, _10117857, _00080112T, _00223452, _00162983, _10151370T, _00175163, _00141667, _00087125, _00097366, _00126287 (08. März 2015).

Gemälde) die größten Motivgruppen dar. Hierbei handelte es sich um Themen, die – wie in Kapitel 1.4.2 dargelegt wurde – einen hohen Grad an Identifikation für einen bürgerlichen Sammler Nordwestdeutschlands boten. Nach den genannten Motiven folgten mythologische Szenen (sieben Gemälde), Stillleben und Tierdarstellungen (sechs Gemälde), historische Themen (vier Gemälde), Darstellungen des Alten (drei Gemälde) und Neuen Testaments (zwei Gemälde) sowie Heiligendarstellungen (zwei Gemälde) und Motive des alltäglichen Lebens (zwei Gemälde).

Was Dreyers eigene, qualitative Einschätzung seiner Sammlung angeht, so entspricht diese in etwa dem bereits Konstatierten. In seinem Gesuch um Unterstützung seiner Pläne zur öffentlichen Präsentation seiner Gemälde hatte er dies wie folgt artikuliert:

„Die Sammlung macht keinen Anspruch eine außerordentliche und große zu seyn, und darf mit Sammlungen anderer großen Städte Deutschlands nicht in einen Wettstreit eingehen, wohl aber darf sie als Grundlage einer werdenden nützlichen Anstalt mit Recht angesehen werden. Allein viel würde noch fehlen, um irgend etwas Vollständiges, geschweige Vollkommenes, zu leisten, wenn nicht mit der Sammlung von Gemälden zugleich eine S a m m l u n g von Kupferstichen verbunden wäre, wozu auch in der Folge alle anderen Arten von Kunstgegenständen der zeichnenden und formenden Kunst hinzukommen müßten. Zwar hat der Unterzeichnete seine kleine Kupferstichsammlung mit den Oelbildern vereinigt, aber diese ist noch zu unvollständig, als daß sie die Gemäldesammlung ergänzen könnte. Die Musterform ist nur angegeben.“⁸⁵²

Dieser mitunter bescheidenen Beurteilung Dreyers widersprach Iken zumindest in seiner Zeichnung dahingehend, als er beispielsweise bei einem Gemälde von Guido Reni regelrecht euphorisch notierte „Eins der besten [Gemälde]. Großer schwärmerischer Styl. treffl.[iche] Beleucht.[ung]. In d. Kräft.[igen] Manier des Caravaggio“ (Ostwand, oberste Reihe, sechstes Gemälde von rechts). Allerdings treten derartig positive qualitative Bemerkungen insgesamt nur neunmal auf⁸⁵³ und außerdem ist Iken hierbei schlichtweg zu unterstellen, dass er sehr subjektiv urteilte und höchstwahrscheinlich aus lokalpatriotischen Gründen Goethe gegenüber nicht nur die Fortschrittlichkeit der Dreyerschen Initiative, sondern auch die Qualität der Zusammenstellung oder zumindest einiger Gemälde nachweisen wollte. Dafür spricht auch, dass er vor allem bei bedeutenderen Künstlern die Authentizität der Urheberschaft besonders hervorhob wie zum Beispiel bei Anton van Dyck, Ferdinand Bol, Jan Fyt, Nicolas Poussin,

852 Dreyer 1817, unpaginiert S. 1, in: Protokollbuch des Kunstvereins in Bremen (A KH Bremen, Vorstandsprotokolle 1823–1849: 24 a).

853 Neben dem eben genannten Gemälde folgende: Ostwand, oberste Reihe, erstes Gemälde von rechts; Ostwand, unterste Reihe, zweites und fünftes Gemälde von links und erstes, zweites und drittes Gemälde von rechts; Ostwand, mittlere Reihe, achtes Gemälde von rechts; Westwand, unterste Reihe, sechstes Gemälde von links, vgl. Iken an Goethe, Bremen, den 15. August 1817, Zeichnung (3 Seiten umfassend) (Klassik Stiftung Weimar, GSA 28/442).

Peter Paul Rubens und Jan Wynants⁸⁵⁴.

Dreyer hatte den Wert seiner Sammlung in seinem Gesuch um finanzielle Unterstützung für sein Vorhaben auf 5000 Reichstaler beziffert.⁸⁵⁵ Ob diese Einordnung realistisch war, kann aus heutiger Sicht kaum mehr beurteilt werden, da solcherlei Schätzwerte nicht zuletzt von Angebot und Nachfrage auf dem zeitgenössischen Kunstmarkt abhängen und zudem relativ subjektiv sind. Zweifelsohne handelte es sich aber um einen durchaus hoch angesetzten Betrag, bedenkt man, dass das Bremer Altstadtbürgerrecht mit Handlungsfreiheit zwischen 1806 und 1820 mit 500 Reichstalern nur ein Zehntel des genannten Wertes kostete⁸⁵⁶. Daher stellt sich die Frage, wie Dreyer zu einer solchen Investition überhaupt fähig gewesen war. Auch dies ist nicht nachzuvollziehen. Es wäre jedoch denkbar, dass er über ein nicht unbeträchtliches Erbe verfügte, da sein im Jahre 1800 verstorbener Vater immerhin Senator gewesen war und beispielsweise durch einen sogenannten Meierbrief überliefert ist, dass er diesem im Pachtvertrag für ein Grundstück in der Obernstraße nachfolgte⁸⁵⁷. Ein Testament des Vaters, Gustav Wilhelm Dreyer, ist leider nicht erhalten.

1.5.3.6. Zum Verbleib der Dreyerschen Gemäldegalerie

Was die Gemäldesammlung als Kapitalanlage angeht, so ist es trotz Dreyers Aussage, seine Sammlung nicht zerstückeln zu wollen⁸⁵⁸, durchaus vorstellbar, dass er sich zumindest vor der Präsentation seiner Sammlung von 1817 bis 1822/23 und danach stets die Option offenhielt, diese bei Gelegenheit – zumindest teilweise – wieder zu veräußern. In diesem Falle hätte er die Sammlung vor 1817 als Kunsthändler und Privatsammler zugleich als potentielle Schau- und Verkaufssammlung aufgebaut, zwischen 1817 und 1822/23 als Beispiel für und mit Hilfe bürgerliche(r) Initiative ausgestellt und danach wieder auf den Kunstmarkt gebracht. Dies

854 Westwand, oberste Reihe, sechstes Gemälde von rechts, unterste Reihe, zweites Gemälde von links, oberste Reihe, erstes Gemälde von links; Nordwand, unterste Reihe, zweites Gemälde von links; Westwand, unterste Reihe, erstes Gemälde von links; Nordwand, unterste Reihe, drittes Gemälde von links, vgl. Karl Ludwig Iken an Goethe, Bremen, den 15. August 1817, Zeichnung (3 Seiten umfassend) (Klassik Stiftung Weimar, GSA 28/442).

855 Vgl. Dreyer 1817, unpaginiert S. 2, in: Protokollbuch des Kunstvereins in Bremen (A KH Bremen, Vorstandsprotokolle 1823–1849: 24 a).

856 Der Preis für den Erwerb des großen Bürgerrechts wurde 1806 auf 500 Reichstaler erhöht, 1820 dann wieder auf 400 Reichstaler herabgesetzt, vgl. Schulz 2002 a, S. 112, Anmerkung 194 und Schulz 1991, S. 26 und Anmerkung 16, S. 26.

857 Vgl. Meierbriefe und Meierstellen der Hauptschule, Nr. 201 (StA Bremen, 2-T.5.a. Nr. 57).

858 Vgl. Dreyer 1817, unpaginiert S. 2, in: Protokollbuch des Kunstvereins in Bremen (A KH Bremen, Vorstandsprotokolle 1823–1849: 24 a).

wäre zumindest eine Erklärung dafür, weshalb das Unternehmen der öffentlichen Präsentation 1822/23 beendet wurde und es keinerlei Hinweise auf den Verbleib von Dreyers Gemäldesammlung gibt. Zudem wäre es eine zusätzliche Begründung dafür, warum er kein einziges Werk aus seiner 1817 durch Iken dokumentierten Gemäldesammlung dem Kunstverein schenkte, an dessen Gründung er ja gerade wegen der Präsentation dieser Sammlung und zuletzt aufgrund des An- und Verkaufs der Sammlung Duntze⁸⁵⁹ sehr großen Anteil hatte.

Konsultiert man hierzu das goldene Buch der Schenkungen an den Kunstverein in Bremen, dann stellt man fest, dass Dreyer diesem durchaus Werke geschenkt hat, nur eben keine Werke aus seiner 1817 dokumentierten Gemäldesammlung: Vor 1828 vermachte er das erste Heft der zusammen mit Johann Heinrich Menken radierten Zeichnungen zu Aesops Fabeln⁸⁶⁰ sowie ein von ihm lithographiertes Werk Johann Heinrich Menkens und 1849, also kurz vor seinem Tod, stiftete er zwei Porträts nach Rudolph Suhrlandt: neben demjenigen der Giftmörderin Gesche Gottfried sein eigenes Porträt (Abb. 90)⁸⁶¹. Gerade Letzteres kann dafür sprechen, dass Dreyer durchaus ein Bewusstsein für seine Bedeutung als Gründervater des Kunstvereins in Bremen hatte oder dieses eben dadurch nochmals schärfen wollte. Gleichzeitig aber zeigt es, dass diese Gesinnung nicht so weit ging, dass er deswegen seine Gemäldesammlung an den Kunstverein übergab. Dies könnte allerdings am ehesten daran liegen, dass er diese zwischenzeitlich bereits veräußert oder anderweitig vergeben hatte. Einen Hinweis darauf könnte einzig ein Gemälde von Ludolf Backhuysen liefern, welches heute zu den sogenannten Meisterwerken der Kunsthalle Bremen beziehungsweise des Kunstvereins in Bremen gehört (Abb. 117). Die im Gemäldeverzeichnis der Kunsthalle Bremen verzeichnete Provenienz besagt, dass dieses unter anderem aus der Sammlung Friedrich Adolph Dreyers stammt.⁸⁶² Allerdings ist diese Information höchstwahrscheinlich auf eine handschriftliche Notiz im Auktionskatalog der Sammlung Garlichs zurückzuführen, denn dort ist beim entsprechenden Eintrag zum Gemälde der Name Dreyer notiert.⁸⁶³ Vorher hat sich das Gemälde also in der Sammlung von Gerhard Christian Garlichs befunden. Es wanderte dann offenbar über Dreyer in die Sammlung von Johann Heinrich Albers, der es 1856 dem

859 Siehe Kapitel 1.5.4.

860 Siehe Kapitel 1.3.

861 Vgl. Goldenes Buch der Schenkungen an den Kunstverein in Bremen, S. 1 und 19 (A KH Bremen) und Hurm 1892, S. 19.

862 Vgl. Kreul 1994, Inv. Nr. 13-1856.

863 Vgl. Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlichs), Nr. 153, S. 34.

Kunstverein vermachte.⁸⁶⁴ Interessanterweise findet sich jedoch bereits 1817 auf der Zeichnung Iken ein sogenanntes Seest.[ück] von Backhyusen (Ostwand, oberste Reihe, achtes Gemälde von links).⁸⁶⁵ Es könnte also sein, dass es sich hierbei um das Gemälde handelt, welches heute in der Kunsthalle Bremen aufbewahrt wird. Wäre dem so, dann könnte dies darauf hinweisen, dass Dreyer nach 1822/23 zumindest teilweise Werke aus seiner 1817 präsentierten Gemäldesammlung veräußert hatte und bei Gelegenheit wieder zurückkaufte. Im Zusammenhang dieses potentiellen An- und Rückkaufs mit der Sammlung Garlichs ist es übrigens bemerkenswert, dass Adam Storck in seinen 1822 posthum herausgegebenen *Ansichten der Freien Hansestadt Bremen und ihrer Umgebungen* im Kapitel über Kunst in Bremen just allein die beiden erwähnten Sammlungen aufführte:

„Die Sammlungen des Herrn Dreiers und des Herrn Garlichs wird kein Kenner unbesehen lassen, um so weniger, da die früherhin in den alten Familien vorhandene [sic!] Kunstschatze fast sämtlich ausgewandert sind.“⁸⁶⁶

Was die Eventualität eines Verkaufs von Dreyers 1817 präsentierter Gemäldesammlung angeht, so darf nicht vergessen werden, dass Dreyer als Künstler und Kunsthändler trotz gegebenenfalls ererbtem Besitz, der ihm den Aufbau seiner Sammlung vielleicht erst ermöglicht hatte, nicht in vergleichbar hohen Einkommensverhältnissen lebte wie andere Sammler, die vornehmlich Senatoren oder Kaufleute waren. Von daher wäre eine zumindest partielle Veräußerung durchaus denkbar. Ebenso vorstellbar wäre, dass Dreyer seine Sammlung seinem Sohn Johann Daniel (Abb. 118) vermacht hat. Schließlich hätte dieser insofern einen adäquaten Nachbesitzer dargestellt, als er von 1837 bis 1847 Konservator des Kunstvereins⁸⁶⁷ und nach Friedrich Adolph Dreyers Tod zweiter vereidigter Kunstmakler war. Da weder von seinem Vater noch von Friedrich Adolph Dreyer selbst ein Testament überliefert ist, wurden diejenigen von seinen Söhnen, Heinrich, Gustav Wilhelm und Johann Daniel Dreyer auf diese Möglichkeit hin konsultiert.⁸⁶⁸ Doch auch diese gaben keinerlei

864 Vgl. Kreul 1994, Inv. Nr. 13-1856.

865 Vgl. Karl Ludwig Iken an Goethe, Bremen, den 15. August 1817, Zeichnung (3 Seiten umfassend) (Klassik Stiftung Weimar, GSA 28/442).

866 Storck 1822, S. 488.

867 Inken Dohrmann setzt den Beginn der Tätigkeit J. D. Dreyers als Konservator im Kunstverein aufgrund eines entsprechend dokumentierten Beschlusses im Protokollbuch des Kunstvereins auf das Jahr 1837 an. Zusammen mit der Information von J. D. Dreyer selbst, dass diese Tätigkeit zehn Jahre lang dauerte, ergeben sich die angegebenen Daten, vgl. Dohrmann 1975, S. 26, Protokollbuch des Kunstvereins in Bremen, S. 45 (A KH Bremen, Vorstandsprotokolle 1823–1849: 24 a) und J. D. Dreyer: „Hoher Senat!“, 4. Juni 1850, S. 1, transkribiert von der Verfasserin (StA Bremen, Kunstmäkler 1831–1873: 2-Ss.1.A.23.).

868 Vgl. Testament von Gustav Wilhelm Dreyer und Johann Daniel Dreyer, gemeinschaftliches Testament mit drei Beilagen, erstellt am 11. Januar 1873, eröffnet am 31.10.1879, in: Bremer Testamentbücher, Nr. 3660, S. 323–336: 2-Qq.4.c.3.b.4.000; Testamentsbeilage von Gustav Wilhelm und Johann Daniel Dreyer, erstellt am 01.05.1883, eröffnet am 11.02.1889, in: Bremer Testamentbücher, Nr. 4510, S. 400–403:

Aufschluss über eine potentielle Vererbung der Gemäldesammlung an Dreyers Nachkommen. Aus diesen Gründen muss der Verbleib dieser als Initialzündung so bedeutenden Sammlung leider offen bleiben.

1.5.3.7. Weitere Initiativen Dreyers um 1820

Wie bereits erläutert, hatte die öffentliche Präsentation von Dreyers Gemäldesammlung höchstwahrscheinlich bis 1822/23 – wenn auch möglicherweise mit Unterbrechungen – Bestand gehabt. Es ist bemerkenswert, dass Dreyer sich kurz vorher wieder anderen, eher künstlerischen oder kommerziellen Interessen zugewandt hatte: Im August 1821 übernahm er die von Betty Gleim (Abb. 84) zwei Jahre vorher begründete Lithographieanstalt in Bremen.⁸⁶⁹ Dies ist insofern hervorzuheben, als Betty Gleim als Pädagogin, Schriftstellerin und gewissermaßen als Frauenrechtlerin – ähnlich wie Dreyer – eine überaus aufgeschlossene und engagierte Bremer Persönlichkeit darstellt. Während es Betty Gleim jedoch mit der Einrichtung einer Lithographiewerkstatt unter anderem darum gegangen war, Erwerbsmöglichkeiten für Frauen zu schaffen, dürfte es Dreyer vielmehr am künstlerischen oder kommerziellen Aspekt des neuen Druckverfahrens gelegen haben. Dies belegt ein Bericht „Ueber den Steindruck“ aus der Bremer Zeitung des Jahres 1819. Schon damals hatten Lithographien aus München offenbar Dreyers Interesse geweckt:

„Vorläufig hat Hr. Zeller [Johann Georg Zeller, Kunsthändler aus München] in der bekannten Kunsthandlung der Herren Dreyer und Comolli (Obernstraße Nr. 5) sein Verlagsverzeichnis niedergelegt und versprochen, von dem Vorzüglichsten desselben Proben dieser Handlung einzusenden, um solche zur Ansicht den Freunden und Beförderern der Kunst vorzulegen und darauf Bestellungen anzunehmen.“⁸⁷⁰

Qq.4.c.3.b.4.yyy; Testament von Heinrich Dreyer, erstellt am 23.06.1879, eröffnet am 23.01.1883, in: Bremer Testamentbücher, Nr. 3927, S. 396–400: 2-Qq.4.c.3.b.4.rrr oder Testament von Heinrich Dreyer, erstellt am 31.12.1891, eröffnet am 04.04.1892, in: Bremer Testamentbücher, Nr. 4900, S. 80–83: 2-Qq.4.c.3.b.4.Nr.77 oder Testament von Johann Hinrich Dreyer, erstellt am 04.06.1878, eröffnet am 06.06.1878, in: Bremer Testamentbücher, Nr. 3532, S. 212–213: 2-Qq.4.c.3.b.4.nnn.

⁸⁶⁹ Vgl. Hunckel 1926, S. 11 und 15. Während Hunckel und Vogt die Übernahme der Lithographieanstalt von Betty Gleim auf 1821 veranschlagen, setzen Hurm und Schwarzwälder diese bereits auf 1819 an, vgl. Vogt 1975, S. 177, Hurm 1892, S. 18 und Schwarzwälder 1985, Beiband, S. 26. Letzteres erscheint mir jedoch aufgrund der erst im April 1819 von Betty Gleim ersuchten und im Mai 1819 vom Senat erteilten Konzession eher unwahrscheinlich, vgl. Hunckel 1926, S. 11.

⁸⁷⁰ Unbekannter Autor: „Ueber den Steindruck“, in: Beilage zu Nr. 194 der Bremer Zeitung, Dienstag, den 13. Juli 1819, unpaginiert.

Gerade vor diesem Hintergrund erscheint es umso beachtlicher, dass Betty Gleim sogar eigens in München beim Entwickler der Lithographie, Alois Senefelder, eine entsprechende Einführung erhalten hatte und Dreyer das Verfahren somit – wenn auch nicht aus erster, so doch aus zweiter Hand und damit relativ unmittelbar – kennenlernen konnte.⁸⁷¹

Aus gesundheitlichen Gründen und weil ihr Versuch, Frauen mit einer Anstellung in ihrer Druckerei einen neuen beruflichen Tätigkeitsbereich zu erschließen, gescheitert war, verkaufte Betty Gleim ihre Werkstatt nach nur zweijährigem Betreiben an Dreyer. Dieser leitete die Lithographieanstalt bis 1824 zusammen mit seinem Geschäftspartner Giacomo Comolli und führte sie danach alleine fort.⁸⁷²

Aufgrund der umfangreichen Herstellung von Lithographien wird Dreyer im Übrigen noch heute mit etlichen Stadtplänen und -ansichten namentlich in Verbindung gebracht.⁸⁷³ So stammt der im Anhang abgebildete, markierte Stadtplan von 1861 beispielsweise ebenfalls aus Friedrich Adolph Dreyers Druckerei (siehe Anhang XXXIII.). G. Hunckel gelangte in seiner Abhandlung über Bremische Steindrucker von 1926 zu folgender ausführlicher, da fachlich fundierter Einschätzung:

„Der Betrieb einer solchen Anstalt war bescheiden genug [...]. Selbst noch im Jahre 1826 schildert ein Bericht der Senatskommission die nunmehr Dreyersche Anstalt als sehr klein und geschäftlich als völlig unlukrativ. Sie besitzt eine Handpresse und beschäftigt einen einzigen Arbeiter. Kaufmännische Zirkulare zu drucken, verlohne sich nicht, da der weit billigere Buchdruck einen Wettbewerb nicht aufkommen lasse, und nur der autographische Druck, d.i. das Übertragen mit fetthaltiger Tinte auf Papier geschriebener Formulare auf den Stein zum Zwecke des Abdruckes, böte einige Verdienstmöglichkeit [...]. Dreyer, Künstler und Kaufmann zugleich, beginnt nach dem Vorbilde anderer größerer Städte, die bremischen Künstler für die neue Technik zu begeistern und auch selbst im Steindruck Kenntnisse zu erwerben. Im Jahre 1824 überreicht er dem Senat eine große Lithographie, die, in der neuen Kreidemanier gedruckt, mit ihren weichen Übergängen und dem bleistiftähnlichen Korn des Striches der damaligen Zeit etwas ungewöhnliches sein muß. Wenngleich der Druck noch grau und ohne kräftige Schwarzweiß-Wirkung ist, auch verschiedene Mängel im Ätzen aufweist, so wirkt das große Format und die von dem Maler J. H. Menken [...] entworfene und lithographierte Stadtansicht um so wesentlicher, als damit die erste lithographische Bremensie geschaffen war [...]. Der Senat lohnt diese Zuneigung mit 100 Talern in Gold aus dem Fonds [sic!] zur Disposition des Senats, weshalb man, in Hinsicht auf eine größere Veranlassung, diese erste lithographische Bremensie als das „Bremer 100 Thaler-Blatt“ bezeichnen kann. Noch im selben Jahre widmet Dreyer dem Kunstverein ein großes lithographisches Blatt in Federtechnik [...] auf Stein. Diesen beiden großen Blättern folgt dann eine Reihe weiterer künstlerischer Versuche, Skizzen in Federmanier nach Dreyers Entwürfen, wobei die Verwendung farbiger Tonplatten mit ausgesparten weißen Lichtern nicht selten ist. Lithographien nach Entwürfen, Gemälden und Zeichnungen anderer Bremer

871 Vgl. Hunckel 1926, S. 10.

872 Vgl. ebd., S. 14, 15 und 17.

873 Vgl. Schwarzwälder 1985, Beiband, Bild Nr. 129, 141, 143, 144, 229, 230, 231, 275, 276, 277.

und auswärtiger Künstler schließen sich an. Mit der Auflistung der hiesigen Zeit scheint sein Interesse an eigener Produktion erlahmt zu sein. Inwieweit er „merkantile“ Arbeiten herstellte, läßt sich nicht mehr belegen. Daß er es in jenen Jahren versuchte, erweist der oben angeführte Kommissionsbericht. Friedrich Adolf Dreyer war so der erste bremische Steindrucker, der aus Lust und Liebe zum neuen Beruf dem Steindruck in Bremen den Weg bahnte und ihm vermöge seines Könnens, seiner künstlerischen Vorbildung und seiner gesellschaftlichen Stellung die notwendige Beachtung im öffentlichen und privaten Leben verschaffte.⁸⁷⁴

Interessanterweise waren beide Töchter Dreyers nacheinander mit dem Fotografen Peter Heinrich August Wolff (1792–1865) verheiratet, der 1845 das erste Daguerreotypie-Studio in Bremen eröffnet hat. Die Fotografien von Dreyer und Tochter (Abb. 91) und Dreyer und Familie (Abb. 118) stammen aus dessen Atelier.⁸⁷⁵ Die Pioniertätigkeit des Vaters übertrug sich hier also auf den Schwiegersohn oder wurde möglicherweise von diesem befördert, mit großer Wahrscheinlichkeit jedoch begrüßt.

1.5.3.8. Zur Bedeutung der Person F. A. Dreyer für das kulturpolitische Leben Bremens zu Beginn des 19. Jahrhunderts

Der Versuch, das lithographische Druckverfahren in Bremen voranzubringen, verweist also ein weiteres Mal auf die Person Dreyer als Triebfeder für künstlerische oder kulturelle Entwicklungen in seiner Heimatstadt Bremen: Er war akademisch ausgebildeter Künstler, Zeichenlehrer an der Vorschule, Kunsthändler und -sammler, Initiator einer ersten öffentlich präsentierten Gemäldegalerie, Lithograph, ab 1824 Ehrenmitglied des Kunstvereins⁸⁷⁶ und ab 1843 bis zu seinem Tod 1850 erster vereidigter Kunstmakler⁸⁷⁷. Dreyer vereinigte also vielerlei Initiativen, Engagements und Professionen in einer Person. Die Besonderheit liegt dabei allerdings nicht nur in der Aktualität und Vielfalt der gestellten Vorhaben, sondern in ihrer Parallelität und vor allem in deren zumindest temporärer Verwirklichung.

⁸⁷⁴ Hunckel 1926, S. 15, 17, 19, 21 und 23.

⁸⁷⁵ Vgl. Bilder für Alle. Bremer Photographie im 19. Jahrhundert. Sonderausstellung vom 1. Dezember 1985 bis 1. Juni 1986 im Bremer Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte (Focke-Museum) (Hefte des Focke-Museums Nr. 86, hrsg. v. Harald Georgens und Alfred Löhr), Bremen 1985, S. 17, 21, 26 und 27.

⁸⁷⁶ Siehe Kapitel 1.5.4.

⁸⁷⁷ Siehe Kapitel 2.2.2.

Im Vergleich zur Nachbarstadt Hamburg lässt sich Dreyers Rolle noch pointierter herausarbeiten: Während sich dort verschiedene Personen gewisse Aufgaben teilten (Heinrich Joachim Herterich (1772–1852)⁸⁷⁸ und Michael Speckter (1764–1846)⁸⁷⁹ waren erste Lithographen und Johannes Noodt und Georg Ernst Harzen (1790–1863)⁸⁸⁰ waren Kunsthändler und Initiatoren erster öffentlicher Gemäldegalerien)⁸⁸¹, vereinten sich diese Tätigkeitsbereiche in Bremen auf Dreyer allein. Im Vorangehenden wurde in diesem Zusammenhang allerdings auch gezeigt, dass Dreyer mit seinem Unternehmungsgeist dezidiert auf vorbildhafte Entwicklungen anderer Städte (wie die Stiftung Städels in Frankfurt am Main und Noodts Initiative in Hamburg) Bezug nahm. Dies hatte er in seinem Gesuch von 1817 sogar eigens artikuliert. Er antizipierte neueste kulturelle Impulse also nicht, sondern er rezipierte sie, und zwar im Gegensatz zu Noodt in Hamburg mit zumindest zeitweiligem Erfolg. Darin besteht seine bisher vollkommen unbekannte beziehungsweise unterschätzte Leistung und Bedeutung.

Rekapituliert man Dreyers in diesem Kapitel eingehend geschilderte Initiative in Hinblick auf eine erste bürgerlich beziehungsweise gemeinschaftlich finanzierte Gemäldeausstellung und -sammlung, dann dürfte klar geworden sein, dass er als eigentlicher Wegbereiter des Kunstvereins in Bremen angesehen werden sollte. Gerade weil die Leistung der bislang einzig und allein als Gründerväter des Kunstvereins bezeichneten Herren Hieronymus Klugkist und Johann Heinrich Albers⁸⁸² vor allem darin besteht, 1823 ein öffentliches Gründungsdokument verfasst zu haben (Klugkist war Jurist), daraufhin regelmäßige Treffen in ihren Privaträumen veranstaltet und testamentarisch ihre Sammlungen dem Kunstverein vermacht zu haben, kann Dreyer längst als Urvater des Kunstvereins gelten. Schließlich hat er sogar eine vermutlich mehrjährige Gemäldegalerie initiiert und in seinem Gesuch programmatische Punkte der späteren Vereinsgesetze des Kunstvereins vorweggenommen oder überhaupt erstmals formuliert. Damit hat er die einflussreicheren Mitglieder der Bremer Elite und späteren offiziellen Gründerväter vielleicht erst auf die ab 1823 bis heute verwirklichte Idee gebracht, einen bürgerlichen Kunstverein ins Leben zu rufen.

Zudem ist zu berücksichtigen, dass es dem Verdienst oder der Bedeutung einer Person

878 Vgl. Allgemeine Deutsche Biographie Online, <http://www.deutsche-biographie.de/sfz70127.html;jsessionid=5623465CD6C94C77D65386FEE66BCDC5> (08. März 2015).

879 Vgl. Reuther 2011, S. 316.

880 Vgl. ebd., S. 9.

881 Vgl. Schneede 1984 b, S. 336; Dingedahl 1976, S. 95 und Reuther 2011, S. 51.

882 Siehe Kapitel 2.5.1.1. und 2.5.1.2.

nicht widerspricht, wenn diese ihre Sammlung nicht dem Kunstverein gestiftet hat. Ein Grund, warum beispielsweise Klugkist und Albers ihre Sammlungen dem Kunstverein vermacht haben, könnte allein darin liegen, dass sie kaum bis keine Nachkommen hatten, wohingegen Dreyer in seinem Sohn als Fachmann den idealen Erben fand oder sich den Besitz einer eigenen Sammlung möglicherweise nicht mehr leisten konnte. Außerdem kann der Sammler und Aeltermann Theodor Gerhard Lürman⁸⁸³ ebenfalls als bedeutendes Mitglied des Kunstvereins in Bremen gelten, obwohl er seine Sammlung auch nicht demselben, sondern seinen Söhnen geschenkt hat, und zwar gerade, weil sich in seiner Sammlung die Sammlungspolitik des Kunstvereins widerspiegelt.⁸⁸⁴ Dasselbe lässt sich für die Zusammenstellung Dreyers sagen. Er reflektierte damit den Sammlungsgeschmack jener Zeit. Ganz abgesehen davon bewies er mit seiner Eigeninitiative enorme Aufgeschlossenheit und Zukunftsorientierung. Jedoch darf gerade vor dem Hintergrund des speziellen elitären Sozialgefüges um 1820 in Bremen nicht vergessen werden, dass Dreyer als Künstler und Kunsthändler von niederem sozialen Stand auf die Unterstützung der finanzstarken Elite angewiesen war.

Dass es letztendlich Albers und Klugkist waren, die als Gründerväter in die Geschichte des Kunstvereins eingingen, ist allein der offiziellen Gründungsurkunde und ihren Stiftungen geschuldet. Als erster, ideeller Gründervater darf in Zukunft jedoch Dreyer genannt werden.

Anschließend an diese lange fällige Würdigung der Person Friedrich Adolph Dreyer – nicht nur, aber vor allem als Wegbereiter und Urvater des Kunstvereins in Bremen – soll nun noch die im Titel und am Anfang des Kapitels formulierte Frage beantwortet werden, ob der Kunstverein in Bremen damit nicht doch älter ist als bisher angenommen.

Letztlich bleibt die Entscheidung, wie mit diesen neuen Forschungsergebnissen umgegangen wird, dem Vorstand des heutigen Kunstvereins überlassen. Man sollte jedoch mit einer Vordatierung des Gründungsdatums allein deswegen vorsichtig sein, weil es sich bei der Zeichnung Ikens in Verbindung mit dem unterzeichneten Gesuch Dreyers von 1817 nicht um justiziable Gründungsdokumente im eigentlichen Sinne handelt. Ein solches liegt frühestens mit dem ersten Protokoll des Kunstvereins vom 14. November 1823 vor. Dennoch kann man bei Dreyers Initiative von einer unmittelbaren und daher ungemein bedeutenden, da folgereichen Vorgängerinstitution sprechen. Meiner Meinung nach müsste es daher heißen: der Kunstverein in Bremen – begründet bereits 1817, offiziell gegründet 1823.

883 Siehe Kapitel 2.5.2.

884 Siehe Kapitel 2.5.2.2.6.

1.5.3.9. Dreyers Nachwirken als Vorbild für seine Nachfahrin Katherine Dreier (1877–1952) in den USA

Was die Wahrnehmung der Rolle angeht, die Dreyer neben dieser Grundsteinlegung spielte, so konnte im Rahmen vorliegender Arbeit ein weiterer interessanter Fund gemacht werden. Katherine Dreier⁸⁸⁵ (1877–1952), bedeutende Sammlerin und Wegbereiterin europäischer Avantgardeskunst in den USA (Abb. 119), war eine Nachfahrin von Friedrich Adolph Dreyer.⁸⁸⁶ Ihr Vater, Theodor Dreier, war 1849 von Bremen nach New York ausgewandert und erfolgreich in der Leitung eines Eisen- und Stahlunternehmens, Naylor & Company, tätig gewesen. Katherine Dreier selbst war als Künstlerin in den USA und Europa ausgebildet worden und hatte dort zwischen 1907 und 1914 die Protagonisten der klassischen Moderne kennengelernt. Diese versuchte sie in den USA durch ihr eigenes Engagement als Künstlerin, Ausstellungsmacherin, Vereinsgründerin, Mäzenatin und Sammlerin zu unterstützen. 1913 war sie beispielsweise die erste Amerikanerin, die ein Gemälde von van Gogh besaß, was sie – neben ihrer verwandtschaftlichen Beziehung zu Dreyer – insofern mit dem Kunstverein beziehungsweise der Kunsthalle in Bremen verbindet, als diese(r) die erste Institution in Deutschland war, die 1911 ebenfalls ein Gemälde von van Gogh gekauft hatte. Dies hatte in Bremen allerdings zum sogenannten Künstlerstreit, einer über die Grenzen Bremens hinaus ausgetragenen, öffentlichen Debatte zwischen konservativen und modernen Künstlern und Kunsthistorikern geführt.⁸⁸⁷

Nach Aussage von Gunda Luyken leistete Katherine Dreier „für viele heute weltbekannte Künstler wie Kurt Schwitters, Paul Klee, Naum Gabo, El Lissitzky und Kasimir Malewitsch, aber auch für Piet Mondrian, Max Ernst und Joan Miró Pionierarbeit auf der anderen Seite des Atlantiks.“⁸⁸⁸ Eine besondere Freundschaft pflegte sie zu Marcel Duchamp (Abb. 120), dessen Werke sie selbst sammelte und der ein wichtiger Ratgeber für sie wurde. Mit ihm gründete sie auch die Société Anonyme, den ersten amerikanischen Verein zur Förderung von

885 Die Schreibweise Dreyer gilt für die Familie in Bremen, diejenige „Dreier“ offenbar für die emigrierte Familie in den USA.

886 In welchem genauen Verwandtschaftsverhältnis Katherine Dreier zu Friedrich Adolph Dreyer steht, konnte leider nicht ausgemacht werden.

Bei meinen Ausführungen zu Katherine Dreier beziehe ich mich, wenn nicht anders vermerkt, auf den Aufsatz von Luyken, Gunda: "Making a collection which would supplement rather than duplicate". Die Sammlerin Katherine Dreier, in: Kunstsammlerinnen. Peggy Guggenheim bis Ingvild Goetz, hrsg. von Dorothee Wimmer, Christina Feilchenfeldt und Stephanie Tasch, Berlin 2009, S. 129–143.

887 Vgl. Herzogenrath, Wulf: Van Gogh und die Kunsthalle Bremen bis 1914, in: Kat. Ausst. Bremen 2002, S. 15.

888 Luyken 2009, S. 131.

Gegenwartskunst. Nachdem der Aufbau eines eigenen Museums aus dem Bestand dieses Vereins sowie ihrer eigenen umfangreichen Sammlung gescheitert war, stifteten Katherine Dreier beziehungsweise Marcel Duchamp diese 1941 und posthum an weltbekannte Institutionen: so zum Beispiel an das Museum of Modern Art, das Guggenheim Museum und die Yale University Art Gallery (Abb. 121). Ihre Bedeutung für die Entwicklung der Moderne in den USA kann also nicht hoch genug eingeschätzt werden.

In diesem Zusammenhang kommt es einer besonderen Würdigung gleich, dass sich Katherine Dreier in einem Ausstellungskatalog der Yale University Art Gallery von 1950 dezidiert auf die Aktivitäten ihres Vorfahren Friedrich Adolph Dreyer in Bremen bezog und ihn damit gewissermaßen zu ihrem Vorbild erklärte. In ihrem Katalogbeitrag (Abb. 122) zu einer Lithographie von Dreyer, die sich noch heute aufgrund Katherine Dreiers Schenkung von 1941 in der letztgenannten Sammlung befindet, beschreibt sie seine Ausbildung als Künstler in Dresden, Wien und Rom, seine – wie sie ebenfalls fälschlicherweise annahm – missglückte Museumsgründung 1817 und sein Vorantreiben einer ersten Lithographiewerkstatt 1821 in Bremen. Sie nennt neben der Lithographie aus der Urheberschaft Dreyers weitere künstlerische Werke von ihm und erwähnt seine 1824 erteilte Ehrenmitgliedschaft im Kunstverein sowie die Charakteristika desselben. Am interessantesten erscheinen dabei die Abschnitte, in denen sie Aktivitäten aufführt, die auf ihre eigenen übertragbar sind und daher möglicherweise vorbildhaft waren:

„As soon as Friedrich Adolph could, he returned to his painting and in 1817, though without success, he attempted to establish the first art gallery in Bremen, which he hoped would eventually become a permanent museum. It was to be supported by the public and the prospectus is now in the archives of the Kunsthalle, Bremen. In 1821 he took charge of the first Lithographic Institute in Bremen, which had been organized by the well-known Bremen educator, Betty Gleim [...]. Through the marriage of his sister with J. H. Menken, the well-beloved Bremen painter, his art life became very active [...]. At the founding of the Bremer Kunstverein in 1824, Friedrich Adolph Dreyer was made honorary member [...]. His son was curator from 1850 to 1873 [...]. Strange that in 1950 the catalogue of the Collection of the Société Anonyme will be published, which represents the 100th anniversary of the death of Friedrich Adolph Dreyer. Both Marcel Duchamp and I wanted to include in this Collection the art influences out of the past which existed in the two families. In this generation art plays an important part both as educator, painter and restorer [...].“⁸⁸⁹

889 Dreier, Katherine: Friedrich Adolph Dreyer, 1780–1850, Painter, Engraver, in: Collection of the Société Anonyme, Museum of Modern Art 1920, Yale University Art Gallery, New Haven 1950, S. 200.

Auf folgende Fehler beziehungsweise Unklarheiten ist hinzuweisen: Es stimmt, dass F. A. Dreyer 1824 eine Ehrenmitgliedschaft vom Kunstverein in Bremen erhielt, doch gegründet wurde dieser offiziell bereits 1823. Zudem widersprechen die von Katherine Dreier angegebenen Daten zur Tätigkeit von Johann Daniel Dreyer als Konservator des Kunstvereins den von mir ermittelten (1837–1847), siehe Anmerkung 867.

Gerade im letzten Satz erklärte Katherine Dreier also, dass es sich bei Friedrich Adolph Dreyer um ein Familienmitglied handelte, welches künstlerischen Einfluss auf sie ausübte und dass das der Grund gewesen sei, weswegen sie auch eine Lithographie von ihm in die Sammlung der Société Anonyme aufnahm. Interessant ist, dass sie dies 1949, nur drei Jahre vor ihrem Tod, wie in einer Art Rückschau formuliert hat. Deshalb erscheint es besonders aufschlussreich, nachzuzeichnen, inwiefern ihre eigenen Aktivitäten Parallelen zu denen von Dreyer hundert Jahre früher aufweisen und warum man diesen daher tatsächlich als ihr Vorbild bezeichnen könnte: Katherine Dreier hatte wie ihr Vorfahre Friedrich Adolph Dreyer eine künstlerische Ausbildung erhalten. Während Dreyer Ende der 1790er Jahre eine Zeit lang in Rom, dem Anziehungspunkt für deutsche Künstler, verbrachte, zog es Katherine Dreier um 1907 nach Europa und dort unter anderem nach Paris, dem damaligen Zentrum der Kunstwelt. Zurück in New York, begann sie Werke der klassischen Moderne zu sammeln. 1920 gründete sie zusammen mit Duchamp und Man Ray die Société Anonyme, „den ersten amerikanischen Verein, der sich als privates Museum verstand“⁸⁹⁰. Hundert Jahre vorher hatte Friedrich Adolph Dreyer seine Privatsammlung mit der Unterstützung von Subskribenten, die Iken auf seiner Zeichnung als Kunstverein bezeichnet hatte, bereits drei Jahre lang im Hörsaal der Gelehrtenschule ausgestellt. Es handelte sich dabei um die erste, längerfristig bestehende, öffentliche Gemäldeausstellung in Bremen. Doch ähnlich wie Friedrich Adolph Dreyer sollte auch Katherine Dreier an der Finanzierung eines dauerhaften Museums scheitern. Im Gegensatz zu Friedrich Adolph Dreyers Sammlung, deren Verbleib unbekannt ist, wanderten Katherine Dreiers eigene und die von ihr aufgebaute Sammlung der Société Anonyme jedoch in unter anderem oben benannte Institutionen. Insofern wird Katherine Dreier heute – im Gegensatz zu Friedrich Adolph Dreyer und seinem bislang unbekannten Verdienst um den Kunstverein beziehungsweise die Kunsthalle Bremen – durchaus mit diesen Sammlungen in Verbindung gebracht, wenn auch erst nach einer Zeit der Wiederentdeckung:

„Als Katherine Dreier am 29. März 1952 starb, war das Schicksal ihrer privaten Sammlung weiterhin offen. Marcel Duchamp, den sie zum Nachlassverwalter bestimmt hatte, verteilte die Werke auf mehrere Institutionen, wie das Museum of Modern Art und das Guggenheim Museum in New York, die Philips Collection und die American University in Washington, das Museum in Philadelphia und die Yale University Art Gallery [...]. Dreiers Archiv mit ihrer Korrespondenz, den Fotografien und den Unterlagen der Société Anonyme erhielt die Yale University. Mit Dreiers Sammlung verschwand auch ihr Name aus dem öffentlichen Bewusstsein. Nur wenige Publikationen und die seit 2006 „reisende“ Ausstellung *The Société Anonyme. Modernism for America* weisen auf die Bedeutung ihrer Sammeltätigkeit hin [...].

890 Luyken 2009, S. 132.

Auch wenn das Auflösen von Dreiers Sammlung sie als Person ins Abseits drängte, hat sich ihr Anliegen, zu sammeln, *um zu ergänzen, statt zu wiederholen* mehr als erfüllt [...]. Beide von ihr mit Hilfe von Duchamp zusammengetragenen Kunstsammlungen haben die Bestände führender amerikanischer Museen um Hauptwerke der klassischen Moderne bereichert. Ihre Sammel- und Vermittlungstätigkeit hat sowohl zahllose amerikanische Künstler inspiriert als auch europäischen Kollegen wie beispielsweise Schwitters und Lissitzky den Weg nach Amerika geebnet.⁸⁹¹

Da sich Katherine Dreier spätestens im Zuge ihrer Arbeit an dem Katalogbeitrag zu Friedrich Adolph Dreyer eingehender mit diesem befasst haben muss, wurde ihr Nachlass im an die Yale University angeschlossenen Beinecke Archive in New Haven auf entsprechende Dokumente untersucht. Diese Recherchearbeit vor Ort übernahm dankenswerterweise Patricia Lewy Gidwitz an meiner statt. Leider haben die dort gefundenen Materialien von Katherine Dreier über Friedrich Adolph Dreyer nichts Neues über denselben zutage gebracht.⁸⁹² Interessant erscheint jedoch, dass Katherine Dreiers Urgroßvater Johann Caspar Dreier (1758–1823)⁸⁹³ zu den Unterzeichnern von Friedrich Adolph Dreyers Gesuch von 1817 gehörte (siehe Anhang XX.). Ob Katherine Dreier dies wusste, ist nicht nachzuvollziehen. Fest steht jedenfalls, dass die Parallelen zwischen ihr und ihrem Vorfahren Friedrich Adolph Dreyer in ihrer beiderseitigen Tätigkeit als Sammler, Ausstellungsmacher und damit als Förderer der zeitgenössischen Kunstszene liegen. Beide haben unbestritten Pionierarbeit auf ihrem Gebiet und mit ihren Möglichkeiten geleistet. Insofern wirkte Dreyers Fortschrittlichkeit zumindest dahingehend in seiner Nachfahrin Katherine Dreier fort, als sie ihn als vorbildhaft ansah.

Wie es um Friedrich Adolph Dreyers Einfluss auf die offizielle Gründung des Kunstvereins im Zusammenhang mit dem An- und Verkauf der Sammlung Duntze stand, ist im folgenden Kapitel zu lesen.

891 Ebd., S. 139.

892 Vgl. Materials from the Kunsthalle Bremen, in: Series I: Katherine S. Dreier: Correspondence 1906-1952, Schachtel 21, YCAL MSS 101, Akte 599; Unbekannter Autor: handschriftliches Dokument von 1928, in: Series VI: Katherine S. Dreier: Dreier family papers 1818-1951, Schachtel 1, YCAL MSS 916, S. 15 und 16; Materials concerning the articles Dreier wrote, in: Series X: Société Anonyme: Subject Files About Artists, 1872-1952, Schachtel 101, Akte 249; Subject Files about Artists. File 2492. Dreyer, Friedrich Adolf. 1949, in: Series X: Société Anonyme: Subject Files About Artists, 1872-1952 (Katherine S. Dreier Papers/Société Anonyme Archive, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, New Haven, CT, USA).

893 Dass es sich bei Johann Caspar Dreyer um Katherine Dreiers Urgroßvater handelt, ist deren Aufsatz über F. A. Dreyer zu entnehmen, vgl. Dreier 1950, S. 200. Die Lebensdaten sind den Datenbanken der MAUS Gesellschaft für Familienforschung e.V., Bremen entnommen, vgl. http://www.die-maus-bremen.de/nofb/ofb/bremen_vegesack/index.php?id=zeigl&ia=8555 (08. März 2015).

1.5.4. Die Sammlung der Familie Duntze und ihr Verkauf als unmittelbarer Auslöser für die offizielle Gründung des Kunstvereins in Bremen 1823

Der Name Duntze ist untrennbar mit der offiziellen Gründung des Kunstvereins in Bremen verbunden. Bereits 1849 erläuterte Georg Iken anlässlich der Eröffnung der Kunsthalle rückblickend:

„Es scheint, daß eine specielle Veranlassung für die Vereinigung der Kunstfreunde der Wunsch war, daß eine vorzügliche Sammlung von Kupferstichen und Handzeichnungen aus dem Nachlasse des Herrn Duntze nicht möge zersplittert werden. Wenigstens ward diese sofort für die Summe von 1759 rth mittelst Unterzeichnung von Actien angeschafft und dadurch der Grund zu unseren Sammlungen gelegt.“⁸⁹⁴

Georg Iken bezog sich hierbei auf Quellenmaterial, das heute zumindest noch in Teilen vorliegt. So hat sich im Archiv der Kunsthalle Bremen eine Rechnung über den von Iken genannten Verkaufspreis erhalten (Abb. 123), die Friedrich Adolph Dreyer am 27. März 1824 an die Direktion des Kunstvereins in Bremen richtete. Darin bezifferte Dreyer eine Sammlung von Kupferstichen und Handzeichnungen, bestehend aus 22 kleinen, vier größeren und einer großen Mappe, die Herstellung der Mappen sowie das Beschneiden und Auflegen der Blätter auf 1759 Taler und drei Grote.⁸⁹⁵ Mit diesem Dokument ist einwandfrei belegt, dass Dreyer der Eigentümer dieser Sammlung gewesen ist und sie an den Kunstverein verkauft hat.

Bei der Kostenaufstellung fällt allerdings auf, dass Dreyer die Sammlung nicht namentlich ausgewiesen hat und dass er zusätzlich Zinsen für ein Jahr, zwei Monate und neun Tage berechnet hat. Was Erstgenanntes angeht, so könnte dies damit zusammenhängen, dass die Sammlung Duntze zu diesem Zeitpunkt bereits seit Längerem in aller Munde war und eine erneute Nennung unter Kennern unnötig schien. Bei Zweitgenanntem könnte es sich um den Zeitraum handeln, in dem Dreyer Eigentümer der Sammlung gewesen war und von anderen lokalen Kunstfreunden gebeten oder dazu angehalten wurde, die Sammlung nicht zu veräußern, bis eine entsprechende Lösung für deren Erhalt gefunden wurde. Diesen Zeitraum hätte Dreyer damit in Form von Zinsen zumindest anteilig in Rechnung gestellt. Über beide Sachverhalte geben das Protokollbuch des Kunstvereins in Bremen, Dokumente aus dem Nachlass des Senators Hieronymus Klugkist und ein Protokoll des Vereins „Museum“

⁸⁹⁴ Senator Dr. Georg Iken: Präsidial-Vortrag zur Eröffnung der Kunsthalle in Bremen am ersten Mai 1849, Bremen 1849, S. 5 (A KH Bremen, Kat. Slg. Bremen 1837–1849).

⁸⁹⁵ F. A. Dreyer: „Bremen, den 27ten März 1824“ (Rechnung zu Verkauf der Slg. Duntze) (A KH Bremen, Akte 2 – Rechnungsbelege von der Gründung des Kunstvereins an bis zum Jahre 1830 (Laufzeit 1823–1830)).

Aufschluss. Im Protokollbuch des Kunstvereins vom 31. Januar und 28. Februar 1824 wurden die Verhandlungen sowie die Beschlüsse in Bezug auf den Ankauf der Sammlung Duntze wie folgt niedergelegt:

„31. Januar 1824, 7. Duntzische Kupferstiche: [...] es möge diese Sammlung angekauft werden – u. entwickelte Hr. Garlichs hierauf inwiefern diese Sammlung sich zum Ankaufe eigne und trug die Propositionen des Eigenthümers Hr. Dreyer vor. Der Kaufpreis sey 1771 rth. 3 [...] zahlbar Ende März d. J. [...].

28. Februar 1824, 13. Duntzische Kupferstiche, deren Ankauf: Erw. Vorsteher stellte hierauf die Frage: ob die Duntzesche Kupferstichsammlung unter denen von dem Eigenthümer Hr. Dreyer schriftlich abgegebenen Bedingungen, zu dem Preise von 1771 rth 3 [...] in Ld'or à 5 p (Ende März d. J. zahlbar bey der Ablieferung) sollte angekauft werden? Durch Ballotterien wurde einstimmig mittelst 16 Stimmen diese Frage bejaht.

[28. Februar 1824,] 14. Dreyer Ehrenmitglied: es möge über Erw. Fr. A. Dreyer als Ehrenmitglied abgestimmt werden. Darauf ballottiert [sic!] wurde derselbe einstimmig gewählt.“⁸⁹⁶

Dreyers zurückliegende Verdienste für den Kunstverein in Bremen und seine unmittelbare Vorgängereinstitution wurden also durch eine Ehrenmitgliedschaft entsprechend gewürdigt. Anscheinend hat Dreyer daraufhin den Preis für die Sammlung Duntze geringfügig verringert und verlangte etwa einen Monat später statt den im Protokoll erwähnten 1771 einen Betrag von 1759 Reichstalern.⁸⁹⁷

Der Umstand, dass die drohende Zersplitterung der Sammlung Duntze den Anlass zur offiziellen Gründung des Kunstvereins in Bremen bildete, wird aus den Protokollen des Kunstvereins in Bremen jedoch nicht klar. Dies wiederum belegen Dokumente aus dem Nachlass des Senators Hieronymus Klugkist sowie ein Protokoll des Vereins „Museum“. Aus Letzterem geht hervor, dass es bereits im Winter 1822 Bestrebungen gab, die Sammlung Duntze für die Sammlung der Gesellschaft „Museum“ zu gewinnen. Offenbar hatten einige Kunstfreunde innerhalb des „Museums“ ein entsprechendes Gesuch gestellt, welches dann in der Direktionssitzung desselben vom 11. Dezember 1822 behandelt und mit folgender Begründung abgelehnt wurde.⁸⁹⁸

„Einige Mitglieder des Museums wünschen, daß eine hier [...] stehende Sammlung von Kupferstichen und Handzeichnungen für den Preis von 1100 P [Pistolen] möge angekauft werden, und erbieten sich dieses Geld mit Aktien von 25 rth vorzuschießen [...]. Resp. die Direktion glaubt nicht berechtigt zu sein, eine so große Summe für einen Gegenstand zu verwenden, der eigentlich nicht für den Kreise der Gegenstände lieget, welche den Zweck des

896 Protokollbuch des Kunstvereins in Bremen, S. 2–4, transkribiert von der Verfasserin (A KH Bremen, Vorstandsprotokolle 1823–1849: 24 a).

897 F. A. Dreyer: „Bremen, den 27ten März 1824“ (Rechnung zu Verkauf der Slg. Duntze) (A KH Bremen, Akte 2 – Rechnungsbelege von der Gründung des Kunstvereins an bis zum Jahre 1830 (Laufzeit 1823–1830)).

898 Vgl. Engelbracht / Hauser 2009, S. 159.

Museums ausmachen.“⁸⁹⁹

Dass die Bittschrift an den einzigen zu dieser Zeit in Bremen existierenden Verein mit einer Sammlung naturwissenschaftlicher und völkerkundlicher Objekte und einzelner Kunstgegenstände ging, zeigt, dass es innerhalb der Gesellschaft „Museum“ einen Kreis von Kunstfreunden gab, die eine engere Interessensvertretung suchten⁹⁰⁰ und deren Wunsch es war, eine zum Verkauf stehende Kunstsammlung wohlgemerkt für die Gemeinschaft⁹⁰¹ des Vereins zu gewinnen und damit die dürftige Kunstsammlung des „Museums“⁹⁰² auszubauen. Weder die Sammlung noch die Antragsteller wurden im Protokoll der Gesellschaft „Museum“ jedoch namentlich benannt. Es ist allerdings davon auszugehen, dass es sich um die Sammlung Duntze handelte und Gerhard Christian Garlichs und Hieronymus Klugkist die Initiatoren dieses Gesuchs waren: Eine Abschrift und ein Brief im Nachlass von Klugkist belegen, dass beide Entsprechendes planten und dafür sogar einen konkreten Text aufgesetzt hatten. So existiert ein sogenannter Auszug aus dem Protokoll einer Börsenversammlung vom 26. November 1822, in dem Klugkist erwähnt wird und auf dem dieser folgende handschriftliche Notiz vorgenommene hatte (Anhang XXVI.):

„Herr Bürgermeister Smidt als Oberinspector der Bibliothek gab anheim, die nebig (Duntzesche Kupferstichsammlung) für die Bibliothek anzukaufen, wozu dieselbe – ihrer Seltenheit und Reichhaltigkeit wegen – sich eignen, und dem Zerstreuen derselben vorzubauen, und diese Sammlung unserer Stadt zu erhalten. Beliebt: Comissio auf die Herren Senatoren D[okto]res Horn, Klugkist und Schumacher, um die Sammlung zu untersuchen, und dem Senat über deren Werth, so mir den Nutzen von deren Ankauf für die Bibliothek – event: über die Anschaffung der dazu erforderlichen Fonds ihr Gutachten abzugeben [...]. [Handschriftliche Notiz von Hieronymus Klugkist:] erledigt mit einer Anzeige d. 23 Dec. 1822 war beschlossen worden daß die Sammlung nicht zu kaufen.“⁹⁰³

899 Protokollbuch der Gesellschaft „Museum“, 1817–1848, Blatt 51, 11. Dec. 1822, transkribiert von der Verfasserin und Andrea Hauser (StA Bremen, 7,1067).

900 Gerda Engelbracht und Andrea Hauser schildern in ihrer Geschichte der Gesellschaft „Museum“, dass es im Jahre 1822 „mehrere Versuche von Museumsmitgliedern [gegeben hat], die Kunst besser im „Museum“ zu verankern.“, Engelbracht / Hauser 2009, S. 159. Insofern kann man hier durchaus von der Suche nach einer Interessensvertretung sprechen.

901 Aufgrund der Tatsache, dass sich die Gesellschaft „Museum“ aus der politisch-wirtschaftlichen Elite Bremens zusammensetzte, ist im Übrigen nicht davon auszugehen, dass die Antragsteller aus pekuniären Gründen an die Direktion herangetreten sind. Hier war in jedem Fall der gemeinschaftliche Aspekt ausschlaggebend.

902 Das „Museum“ verfügte angeblich über einige von Mitgliedern gespendete Kunstwerke und über Modelle oder Abgüsse von antiken Skulpturen. Letztere sind 1849 und 1850 an den Kunstverein in Bremen gegangen, vgl. Goldenes Buch der Schenkungen an den Kunstverein in Bremen, S. 18 u. 19 (A KH Bremen).

903 Unbekannter Autor: Auszug aus dem Protokoll der Börsenversammlung am 26. November 1822, Duntzesche Kupferstichsammlung, transkribiert von der Verfasserin (A KH Bremen, Nachlass Hieronymus Klugkist: Schatulle (ohne Signatur)).

Wie bereits in Kapitel 1.4.1. erwähnt, schrieb Garlichs im darauffolgenden Januar 1823 einen Brief an Klugkist, in dem er einen Vorschlag für ein sogenanntes Circulair an das „Museum“ und/oder die „Union“ zur Finanzierung des Ankaufs der Sammlung Duntze machte (Anhang XXVII.):

Lieber Herr Doctor! Es wird Ihnen sicher nicht unangenehm sein zu sehen wie Dreyer die Kupferstiche ordnet [...]. Ein Circulair mögte viell. wie folgt sein:
Keinem Brauch seines Vaterlandes kann es gleichgültig sein alle Kunstsachen auswandern zu sehen. Nicht der Kunst Freund und Liebhaber allein wünscht sie zu behalten, nein, gewiß Jeder, der zu erkennen vermag wie erfreulich Kunst auf Bildung wirkt und seit Jahrhunderten darauf gewirkt hat. Unsere verehrten Mitbürger erlauben mir uns daher aufmerksam zu machen auf eine Sammlung Zeichnungen und Kupferstiche die jetzt Herr Dreyer von Seel. Herrn Duntze Erben gekauft hat; eine Sammlung von p.m. 10.000 Blättern die fast keinen bedeutenden Niederländischen Meister ausschließt [...]. Wir hoffen da Herr Dreyer alles mit einem mäßigen Nutzen wieder überlassen will [...] daß sich einige unser verehrten Mitbürger dahin mit uns vereinigen, daß jeder 100 β [Pistolen ?] und auf die ersten 6 Jahr ohne Zinsen daran mit 5% p. anno Zinsen anleihe und das Museum aufgefordert wird, diese 100 β [Pistolen ?] jährlich auf ihr Budget aufzunehmen, indem derselbe die Unterzeichneten als Kunst Verein beauftragt solche jährlichen 100 β [Pistolen ?] auch nach raschen Abtrage jener Sammlung von Seel. Duntze zum Ankauf von Kunst-Sachen zu benutzen. Dadurch wird für die Kunst in Bremen dann doch etwas gethan und giebt das Museum selbst den Beweis, daß es uns kleiner Mittel bedarf um große Zwecke zu erreichen [...]. Ich bitte zu ändern was Ihnen beliebt und hinzuzufügen was Sie zweckmäßig erachten. Will das Museum auch nicht solche 100 β [Pistolen ?] so bin ich fast gewiß die Union wird wollen [unterstrichen] [...].“⁹⁰⁴

Interessant erscheint hierbei, dass die Sammlung Duntze auf etwa 10.000 Blätter geschätzt wurde und aus Zeichnungen und Kupferstichen von niederländischen Meistern (höchstwahrscheinlich des 17. Jahrhunderts) bestand und dass die offenbar als Unterorganisation innerhalb des „Museums“ gedachte Gruppe von Kunstfreunden – ähnlich wie bei Dreyers Initiative 1817 – bereits als „Kunstverein“ bezeichnet wurde. Darüber hinaus wird aus diesem und aus allen anderen zitierten Dokumenten ersichtlich, dass mehrere Versuche unternommen wurden, die Sammlung Duntze in Gemeineigentum zu überführen – sei es für die städtische Bibliothek, das „Museum“ oder die Gesellschaft „Union“ – und damit in Bremen zu bewahren. All diese Initiativen müssen jedoch gescheitert sein. Denn nur so lässt sich erklären, warum sich etwa ein Jahr nach den ersten Gesuchen, am 14. November 1823, 34 Kunstfreunde auf Einladung von Senator Dr. Hieronymus Klugkist in den Räumen des „Museums“ versammelten, um völlig eigenständig und unabhängig den Kunstverein in Bremen unter anderem zum Zweck des Erhalts der Sammlung Duntze zu gründen⁹⁰⁵.

904 Gerhard Christian Garlichs an Hieronymus Klugkist, Brief vom 20. Januar 1823, transkribiert von der Verfasserin (A KH Bremen, Nachlass Hieronymus Klugkist: Schatulle (ohne Signatur)).

905 Vgl. Protocoll der Gesellschaft des Kunstvereins, 14. November 1823, S. 1 (A KH Bremen,

Die genauen Umstände zur offiziellen Gründung des Kunstvereins in Bremen sowie zu dessen zentralen Zielsetzungen und sozialer Zusammensetzung werden in Kapitel 2.3.1. und 2.3.2. erläutert.

Zusammenfassend kann man feststellen, dass Friedrich Adolph Dreyer spätestens im Herbst 1822 im Besitz der Sammlung Duntze gewesen ist, diese jedoch in seiner Funktion als Kunsthändler zum Verkauf anbot. Daraufhin bemühten sich insbesondere die Kunstsammler Garlichs und Klugkist darum, diese Sammlung in Vereins- oder städtisches Eigentum übergehen zu lassen und traten deshalb an die Börsenversammlung beziehungsweise den Senat (November 1822) sowie an das „Museum“ und an die „Union“ heran (Dezember 1822 und Januar 1823). Als sie damit jedoch scheiterten, rief Hieronymus Klugkist im November 1823 Kunstfreunde zur Gründung eines neuen, ausschließlich auf bildende Kunst spezialisierten Vereins auf, dem Kunstverein in Bremen. Als offizielles Gründungsdatum wurde der 14. November 1823, das Datum des ersten Vereinsprotokolls, festgelegt. Etwa drei Monate später, am 28. Februar 1824, wurde von 16 anwesenden Mitgliedern des Kunstvereins in Bremen beschlossen, die Sammlung Duntze von Dreyer anzukaufen. Dieser wurde anschließend zum Ehrenmitglied ernannt und stellte daraufhin am 27. März 1824 eine entsprechende Rechnung für den Verkauf der Sammlung Duntze (siehe Anhang XXIX).

Genau darin liegt die Besonderheit des Kunstvereins in Bremen im Vergleich zu anderen Kunstvereinen im deutschsprachigen Raum: Während es bei Letzteren zunächst vorrangig um die Förderung von Künstlern und Kunstsachverständnis ging⁹⁰⁶, wurde das Ziel, eine eigene Sammlung aufzubauen, in Bremen nicht nur bereits in der Gründungsphase formuliert und im Rahmen der Möglichkeiten nach und nach realisiert, sondern es stellte darüber hinaus sogar den Auslöser für die Gründung des Kunstvereins in Bremen dar. Insofern bildete die Sammlung Duntze also die Basis für die geplante, zu erweiternde Sammlung desselben.

Leider ist anhand der heutigen Sammlungsbestände des Kunstvereins in Bremen beziehungsweise der Kunsthalle Bremen nicht mehr nachzuvollziehen, ob und welche Blätter aus eben dieser Sammlung Duntze stammen.⁹⁰⁷ Umso spannender bleiben die Fragen, wer der Sammler Duntze war und woraus sich seine Sammlung zusammensetzte. Bei der

Vorstandsprotokolle 1823–1849: 24 a).

906 Mündliche Aussage von Thomas Schmitz.

907 Mündliche Aussage von Anne Röver-Kann, ehemalige Kustodin des Kupferstichkabinetts der Kunsthalle Bremen. Zwar existiert im Archiv der Kunsthalle Bremen ein Inventarbuch, welches Handzeichnungen aufführt, darunter zwei Abschnitte zur sogenannten Alten Sammlung (Nr. 1–814 und Nr. 1033–1450), doch auch dort findet sich keinerlei Hinweis auf die Art und das Datum des Erwerbs der einzelnen Blätter, vgl. Inventar Handzeichnungen bis 1901 (A KH Bremen).

Beantwortung dieser Fragen können aufgrund der prekären Quellenlage jedoch nur Hypothesen formuliert werden.⁹⁰⁸

Zunächst einmal ging es darum, den Sammler Duntze zu identifizieren. Dabei lieferten die bereits erwähnten Dokumente wichtige Hinweise. Datiert man beispielsweise Dreyers Berechnung (vom 27. März 1824) des Zeitraums (von einem Jahr, zwei Monaten und neun Tagen), in dem er Eigentümer der Sammlung Duntze gewesen sein muss, zurück, dann fällt dieser Zeitpunkt in etwa mit den letzten bürgerlichen Initiativen zum Erhalt eben dieser Sammlung zusammen (Garlichs Brief an Klugkist vom 20. Januar 1823). Daraus könnte man schließen, dass Dreyer von den genannten Kunstfreunden Garlichs und Klugkist unmittelbar nach deren letztem gescheiterten Versuch gebeten wurde, die Sammlung Duntze so lange nicht zu veräußern, bis diese eine Lösung für den Ankauf derselben gefunden haben. Da die ersten Gesuche aber bereits im November 1822 begonnen hatten und Dreyer die Sammlung von Handzeichnungen und Kupferstichen nach Aussage von Garlichs „von Seel[igen] Herrn Duntze Erben“⁹⁰⁹ erworben hatte, ist es sehr wahrscheinlich, dass Dreyer schon früher im Besitz der Sammlung Duntze gewesen ist. Daher stellt sich die Frage, welcher Vertreter der Familie Duntze unmittelbar vorher gestorben war.

Hier wurde einem Hinweis von Anne Röver-Kann, der ehemaligen Kustodin des Kupferstichkabinetts der Kunsthalle Bremen, nachgegangen. Sie hatte auf eine Zeichnung von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (d. Ä. (1722–1789)⁹¹⁰ oder d. J. (1742–1808)⁹¹¹) aufmerksam gemacht, die während der Auslagerung von Werken aus der Kunsthalle Bremen im Zweiten Weltkrieg verloren ging, deren Daten und Reproduktion (Abb. 124) jedoch in einer entsprechenden Publikation verzeichnet sind. Es handelte sich um ein Porträt des Kapitän Duntze. Auf der Rückseite dieser Pastelzeichnung stand offenbar geschrieben: „Portr. d. Hptm. Duntze dem ehemal. Besitzer d. Kupferst. welche die Samml. d. Kunstvereins bildeten“⁹¹². Dem hergestellten Zusammenhang zwischen der Kupferstichsammlung und dem Porträtierten wurde nachgegangen. In der Bremischen Biographie des 19. Jahrhundert wird

908 Bei den Recherchen zur Familie Duntze zeigte sich ein direkter Nachkomme der genannten Personen, Wolfgang Duntze, überaus hilfsbereit. Er lieferte wertvolle Hinweise zu historischen Familiendokumenten und vor allem zu Verwandtschaftsverhältnissen. Ihm gilt mein diesbezüglicher Dank.

909 Gerhard Christian Garlichs an Hieronymus Klugkist, Brief vom 20. Januar 1823, transkribiert von der Verfasserin, S. 1 (A KH Bremen, Nachlass Hieronymus Klugkist: Schatulle (ohne Signatur)).

910 Vgl. AKL Online, Dok-ID: _00178684T18 (08. März 2015).

911 Vgl. AKL Online, Dok-ID: _00178684T19 (08. März 2015).

912 Vgl. A Catalogue of the Works of Art from the Collection of the Kunsthalle Bremen lost during Evacuation in the Second World War, hrsg. vom Kunstverein in Bremen / Kunsthalle Bremen, Wulf Herzogenrath, Andreas Kreul und Anne Röver-Kann, Bremen 1997, Nr. 756.

Hauptmann Samuel Friedrich Adam Duntze (1752–1834)⁹¹³ als Vater von Johann Hermann Duntze (1790–1874), dem Verfassers der von 1845 bis 1851 erschienen vier Bände mit dem Titel *Geschichte der freien Hansestadt Bremen*⁹¹⁴, und als Großvater des Malers Johannes Bartholomäus Duntze (1823–1895)⁹¹⁵ genannt.⁹¹⁶ Aufgrund seines Berufs (Hauptmann des bremischen Stadtmilitärs) und seiner Lebensdaten (1752–1834) ist es jedoch eher unwahrscheinlich, dass er der ehemalige Eigentümer oder gar Urheber der hier behandelten Sammlung Duntze war.

Der Kaufmann Johann Duntze II.⁹¹⁷ könnte hingegen die gesuchte Person sein. Er wurde am 28. Januar 1744 geboren und starb am 18. Juni 1822.⁹¹⁸ Er hatte bis kurz vor seinem Tod in der Buchtstraße Nr. 7 gewohnt⁹¹⁹ und soll nach Angabe seines Schwiegersohnes Franz Böving (1773–1849), von dem wiederum überarbeitete Tagebuchaufzeichnungen existieren⁹²⁰, zudem ein Haus samt Garten am Wall in der Nähe des Ostertores besessen haben.⁹²¹ Einer der Söhne von Johann Duntze, der denselben Namen trug wie sein Vater und ebenfalls Kaufmann war, Johann Duntze III. (1782–1844)⁹²², hatte 1824 die Erweiterung seines Bürgerrechts durch die große Handlungsfreiheit beantragt.⁹²³ Dabei stellte dieser – wohl zur Untermauerung seines Erbrechtes – auch seine Vorfahren vor. Über seinen Vater, Johann Duntze II., dessen Tod dem Verkauf der gleichnamigen Sammlung unmittelbar vorausging, schrieb er, dass dieser 1774 das Bürgerrecht erworben hatte und 1782, also im Alter von 38 Jahren erblindet war.⁹²⁴ Damit scheidet Johann Duntze II. als aktiver Sammler von Graphiken aus. Als Eigentümer beziehungsweise Erbe kommt er allerdings – wegen des passenden Todesdatums – nach wie vor in Frage. So hätte er die Sammlung von Handzeichnungen und Kupferstichen

913 Vgl. digitale Ortsfamilienbücher der MAUS Gesellschaft für Familienforschung e.V., Bremen:

http://www.die-maus-bremen.de/nofb/ofb/bremen_vegesack/index.php?id=zeigl&ia=8830 (08. März 2015)

914 Vgl. Duntze, Johann Hermann: *Geschichte der freien Stadt Bremen*, Band 1, Bremen 1845, Band 2, Bremen 1846, Band 3, Bremen 1848 und Band 5, Bremen 1851.

915 Vgl. AKL Online, Dok-ID: _10197824 (08. März 2015).

916 Vgl. Hoops: Duntze, Johann Hermann, in: BB, S. 119 und 120.

917 Der Vereinfachung wegen wurde hier eine Nummerierung der Namensvetter , angefangen mit Johann Duntze (1712–1788), vorgenommen, siehe nächste Seite.

918 Vgl. Schwebel, Karl. H.: Aus dem Tagebuch des Bremer Kaufmanns Franz Böving (1773–1849) (*Bremische Weihnachtsblätter*, hrsg. von der Historischen Gesellschaft Bremen, Heft 15), Bremen 1974, S. 64.

919 Vgl. BA 1822, S. 37 und digitale Ortsfamilienbücher der MAUS Gesellschaft für Familienforschung e.V., Bremen: http://www.die-maus-bremen.de/nofb/ofb/bremen_vegesack/index.php?id=zeigl&ia=8825 (08. März 2015).

920 Vgl. Schwebel 1974.

921 Vgl. ebd., S. 80 und Fußnote 199 und 339.

922 Vgl. ebd., S. 65.

923 Vgl. Johann Duntze: Antrag auf das Bremer Bürgerrecht mit Handlungsfreiheit, 21. Oktober 1824. Eine Kopie dieses Antrags stammt aus der privaten Dokumentensammlung von Wolfgang Duntze, Bochum.

924 Vgl. ebd., S. 3 und 5.

von seinem Vater, dem Senator Johann I. Duntze (1712–1788)⁹²⁵ geerbt haben und als Geldanlage behalten können. Da Johann II. Duntze (1744–1822) – nach Aussage seines Sohnes Johann III. Duntze (1782–1844) – auch die Häuser von Johann I. Duntze an der Osterthorstraße sowie am Altenwall geerbt hatte⁹²⁶, ist es denkbar, dass Johann II. Duntze als Erstgeborener⁹²⁷ zudem die Sammlung seines Vaters vermacht bekommen hatte. Über Letztere wurde bereits in Kapitel 1.4.1. kurz berichtet, indem die entsprechende Erwähnung bei Oelrichs (1835) zitiert wurde. Oelrichs hatte geschrieben, dass Johann I. Duntze und sein Bruder, Arnold Duntze (1708–1781)⁹²⁸, Gemälde und Kupferstiche gesammelt hatten, wobei Letztere weniger sorgfältig zusammengetragen gewesen sein sollen. Nach ihrem Tode – Arnold starb 1781⁹²⁹, Johann I. Duntze 1788 – soll diese Sammlung innerhalb der Familie vererbt und später verkauft worden sein.⁹³⁰ Oelrichs verwies hierbei auf den Auktionskatalog der Gemäldesammlung von Arnold Duntze, der heute in der Staats- und Universitätsbibliothek Bremen erhalten ist (Kat. Aukt. Bremen 1781) (Abb. 125). Auch in einem Reisebericht aus dem Jahre 1768 wurde Johann I. Duntze neben seinem Bruder Arnold Duntze, Herman Wilckens und Dr. Post, als Liebhaber von Kupferstichen bezeichnet.⁹³¹ Im Gegensatz zur Gemäldesammlung von Arnold Duntze, die durch den oben genannten Auktionskatalog überliefert ist⁹³², kann Johann I. Duntzes Sammlung aber nicht mehr – auch nicht durch die heutigen Bestände des Kunstvereins in Bremen – rekonstruiert werden. Insofern kann im Folgenden nur das zusammengefasst werden, was eindeutig aus den historischen Dokumenten, die Sammlung Duntze betreffend, hervorgeht.

925 Vgl. digitale Ortsfamilienbücher der MAUS Gesellschaft für Familienforschung e.V., Bremen: http://www.die-maus-bremen.de/nofb/ofb/bremen_vegesack/index.php?id=zeigl&ia=8824 (08. März 2015)

926 Vgl. Johann Duntze: Antrag auf das Bremer Bürgerrecht mit Handlungsfreiheit, 21. Oktober 1824, S. 3. Eine Kopie dieses Antrags stammt aus der privaten Dokumentensammlung von Wolfgang Duntze, Bochum.

927 Vgl. digitale Ortsfamilienbücher der MAUS Gesellschaft für Familienforschung e.V., Bremen: http://www.die-maus-bremen.de/nofb/ofb/bremen_vegesack/index.php?id=zeigl&ia=8824 (08. März 2015)

928 Vgl. Rotermund I, S. 106.

929 Vgl. ebd.

930 Vgl. Oelrichs 1835, S. 36.

931 Vgl. Carl Heinrich von Heinecken, Reisebericht von 1768, zitiert in: Schwarwälder, Herbert: Bremen in alten S. 196.

932 Siehe Kapitel 1.5.4.2.

1.5.4.1. Die Sammlung von Handzeichnungen und Kupferstichen des Senators

Johann Duntze (1712–1788)

Während Dreyer den Umfang der Sammlung Duntze in 22 kleinen, vier größeren und einer großen Mappe und damit relativ ungenau angegeben hat⁹³³, schätzte Garlichs die Sammlung auf etwa 10.000 Blätter von überwiegend niederländischen Meistern (höchstwahrscheinlich des 17. Jahrhunderts)⁹³⁴. Darüber hinaus wissen wir durch Dreyers Rechnung sowie aus dem Protokoll des „Museums“ und aus Garlichs Brief, dass es sich um eine Sammlung von Handzeichnungen und Kupferstichen handelte. Anne Röver-Kann hat die Sammlung Duntze in einem Aufsatz über Rembrandt-Zeichnungen in Hamburg und Bremen – entsprechend der Einträge im Protokollbuch des Kunstvereins in Bremen – auf 487 Zeichnungen und 2.814 Kupferstiche beziffert.⁹³⁵

Mit der Ausrichtung seiner Sammlung entsprach Johann I. Duntze zumindest inhaltlich dem Sammlungsgeschmack der Zeit. Formal war dieser jedoch verhältnismäßig ungewöhnlich, denn während Gemälde und Druckgraphiken in der genannten hierarchischen Abfolge zu den klassischen Sammlungsobjekten gehörten, nahmen Handzeichnungen zumindest zu dieser Zeit noch eine Außenseiterrolle ein. Rückblickend kann man jedoch sagen, dass diejenigen Sammler, welche Handzeichnungen sammelten – wie zum Beispiel auch die Hamburger Kunsthändler und -sammler Harzen, Commeter und Mettlerkamp – insofern als besonders aufgeschlossen gelten können, als sie bereits frühzeitig ein Gefühl dafür entwickelt hatten, dass gerade mithilfe von Handzeichnungen der Entstehungsprozess von in Öl oder druckgraphisch hergestellten Werken nachvollzogen werden kann und sie damit unter anderen wertvolle Vorarbeiten darstellen.⁹³⁶

Vielleicht war dies ein Grund dafür, weshalb gerade die Sammlung Duntze in Bremen bewahrt werden sollte. Schließlich gab es viele lokale Sammlungen, die verloren gingen – wie

933 Vgl. F. A. Dreyer: „Bremen, den 27ten März 1824“ (Rechnung zu Verkauf der Slg. Duntze) (A KH Bremen, Akte 2 – Rechnungsbelege von der Gründung des Kunstvereins an bis zum Jahre 1830 (Laufzeit 1823–1830)).

934 Vgl. Gerhard Christian Garlichs an Hieronymus Klugkist, Brief vom 20. Januar 1823, transkribiert von der Verfasserin (A KH Bremen, Nachlass Hieronymus Klugkist: Schatulle (ohne Signatur)).

935 Vgl. Röver-Kann, Anne: Rembrandt, oder nicht? Zur Sammlungsgeschichte dieser Zeichnungen und Hamburg und Bremen, in: Kat. Ausst. Bremen /Hamburg 2000, S. 25 und S. 29, Anmerkung 7 und 8. Die entsprechenden Einträge im Protokollbuch des Kunstvereins konnten allerdings nicht ausfindig gemacht werden. Anne Röver-Kann gab lediglich das Protokollbuch, nicht jedoch ein Datum an.

936 Vgl. Reuther, Silke: »Zum allgemeinen Besten« Die Sammlung Georg Ernst Harzen und Johann Matthias Commeter, in: Private Schätze. Über das Sammeln von Kunst in Hamburg bis 1933, hrsg. v. Ulrich Luckhardt und Uwe M. Schneede, Hamburg 2001, S. 28 und 29 und Kapitel 2.5.2.2.7.

Oelrichs 1835 konsterniert festgestellt hatte⁹³⁷ und wie auch die vielen überlieferten lokalen Auktionskataloge belegen (siehe Anhang IV.). Die Besonderheit der Sammlung Duntze, um deren willen man sie in Bremen halten wollte, muss also in dem Begriffspaar gelegen haben, mit dem die Sammlung schon im November 1823 im Protokoll der Börsenversammlung umschrieben worden war: „ihrer Seltenheit und Reichhaltigkeit wegen“⁹³⁸.

Geht man nun von der im Vorgehenden artikulierten Annahme aus, die Sammlung Duntze sei von Johann I. Duntze angelegt und nach seinem Tod 1788 an seinen erstgeborenen Sohn Johann II. Duntze vererbt worden, der allerdings bereits vorher, im Jahre 1782 erblindet war, dann stellen sich die Fragen, was wohl die Gründe für den Verkauf nach dessen Tod im Juni 1822 gewesen sein könnten und warum die Sammlung nicht weiterhin – wie vermutlich von Johann II. Duntze gehandhabt – von seinen Erben als Geldanlage behalten wurde. Hierzu liefern die Tagebuchaufzeichnungen von Johann II. Duntzes Schwiegersohn, Franz Böving, wertvolle Hinweise. Daraus ist zu entnehmen, dass Johann II. Duntze fünf Söhne und drei Töchter hatte. Allerdings starben sein Sohn Arnold 1814, sein Sohn Georg 1818 und zuletzt seine Frau Gesche 1819.⁹³⁹ Daraus lässt sich zweierlei schließen: erstens, dass die Häufung von Todesfällen innerhalb der Familie zwischen 1814 und 1819 entsprechende testamentarische Vorkehrungen zur Folge gehabt haben könnte, zumal Johann II. Duntze zu diesem Zeitpunkt mit knapp siebzig Jahren selbst bereits fortgeschrittenen Alters gewesen war. Dies wiederum brächte Dreyer ins Spiel und schlosse nicht aus, dass dieser die Sammlung Duntze – wie in Kapitel 1.5.3. vermutet – bereits 1817, als er eine Sammlung mit ähnlicher Ausrichtung in seinem Gesuch erwähnte, im Zuge von Nachlassvorbereitungen in Obhut oder zumindest in Augenschein genommen hatte. Zweitens, dass die Zahl von sechs verbleibenden potentiellen Erben Johann II. Duntze selbst oder eben diese Erben dazu veranlasst hatte, die Sammlung des Vaters/Großvaters als ganze zu verkaufen, um sie nicht unter den Kindern beziehungsweise untereinander aufteilen und damit zerstückeln zu müssen. Die Entscheidung hierfür könnte zudem durch finanzielle Gründe oder aus mangelndem Interesse auf Seiten der Erben gefördert worden sein. In jedem Fall können die Folgen dieser möglicherweise getroffenen Entscheidung nicht hoch genug bewertet werden. Schließlich stellte die drohende Veräußerung der Sammlung Duntze (möglicherweise sogar über die

937 Siehe Kapitel 1.4.1.

938 Vgl. Unbekannter Autor: Auszug aus dem Protokoll der Börsenversammlung am 26. November 1822, Duntzesche Kupferstichsammlung, transkribiert von der Verfasserin (A KH Bremen, Nachlass Hieronymus Klugkist: Schatulle (ohne Signatur)).

939 Vgl. Schwebel 1974, S. 64 und 65.

Grenzen Bremens hinaus) den Auslöser für die Konstitution des Kunstvereins in Bremen dar und führt erneut zu dem Schluss, dass der Bewahrungsgedanke in Bremen in Bezug auf spätere lokale Sammlungen ausschlaggebend und darüber hinaus prägend war. Insofern könnte man den in Kapitel 1.4 nach Engelsing zitierten lateinischen Sinnspruch des Bremer Gelehrten Johann Philipp Cassel „*Unius bibliothecae interitus [...] est alterius ortus* [Der Untergang der einen Bibliothek ist der Aufgang einer andern]⁹⁴⁰ ändern zu: Der Untergang der einen Sammlung ist der Aufgang einer anderen.

1.5.4.2. Die Gemäldesammlung des Juristen Arnold Duntze (1708–1781)

Wie angekündigt, kann die Gemäldesammlung von Arnold Duntze im Gegensatz zur eben behandelten Sammlung von Handzeichnungen und Kupferstichen seines Bruders Johann Duntze rekonstruiert werden. Dies hängt damit zusammen, dass der entsprechende Auktionskatalog aus dem Jahre 1781 überliefert ist (Abb. 125).

Eine Vorstellung und Analyse dieser Sammlung erscheint vor allem deswegen sinnvoll, weil sie erstens aus geschmacksgeschichtlicher Sicht geradezu ein Paradebeispiel für eine Kunstsammlung dieser Zeit darstellt und zweitens aus dem Auktionskatalog die Hängung im Haus von Arnold Duntze hervorgeht. Daraus wird drittens ersichtlich, dass Johann II. Duntze bei dieser Auktion – noch vor seiner Erblindung im darauffolgenden Jahr – einen Großteil der Sammlung seines Bruders aufgekauft hatte.

Der Auktionskatalog wurde anonym verfasst und lediglich im Vorwort wurde ein Hinweis auf den ehemaligen Eigentümer der zu versteigernden Sammlung gegeben:

„Diese, von einem im 74. Jahre seines Lebens, verstorbenen gelehrten Kenner, theils von seinen Vorfahren ererbte, theils von seinen mannbaren Jahren an, mühsam gesammelte, fast durchgehend schön conservirte Gemählde, sind größesten [sic!] Theils in sauberen schwarzen Rahmen, und auf Holz gemahlet.“⁹⁴¹

940 Johann Philipp Cassel: Unvorgreifliche Gedanken über die öffentliche Bibliothek auf hiesigem Gymnasio und den darüber verfertigten Catalogus. Ms. 1752, in: Cassel: *Historia literaria Gymnasii Bremensis*. Ms. 1770 (StuUB Bremen: Brem. a. 199.), Bd. 2, S. 465, zitiert nach: Engelsing 1974, S. 88, Fußnote 37.

941 Kat. Aukt. Bremen 1781 (Slg. Duntze), S. 3 (StuB Bremen, Brem. c. 1211, Nr. 2a).

Auf der Seite des Vorwortes ist eine handschriftliche Notiz von Dr. Iken zu lesen, welche besagt, es handle sich um die Sammlung des Dr. jur. Arnold Duntze. Da dieser just im April des Jahres verstorben war, in dem die angegebene Sammlung versteigert wurde (September 1781⁹⁴²) und dieser damit nominell tatsächlich in seinem 74. Lebensjahr gewesen war, bestätigt sich die ihm zugeschriebene Identität.

Arnold Duntze wurde 1708 geboren, hatte in Utrecht Jura studiert und war dort 1735 promoviert worden.⁹⁴³ Nach Aussage von Oelrichs war er Advokat⁹⁴⁴, also Rechtsanwalt gewesen, während sein Bruder von 1761 bis 1788 das Amt des Ratsherren ausgeübt hatte⁹⁴⁵. Dem zitierten Vorwort des Auktionskataloges ist zu entnehmen, dass Arnold Duntze seine Gemäldesammlung zum Teil ererbt hatte, zum Teil aber „von seinen mannbaren Jahren an“⁹⁴⁶, also entweder seit seiner Volljährigkeit oder seit seiner aktiven Berufsausübung, also spätestens ab etwa 1735 zusammengestellt hatte. Das würde bedeuten, dass die Sammlung so, wie sie 1781 versteigert wurde, in einem Zeitraum von circa 45 bis fünfzig Jahren aufgebaut worden war.

Insgesamt listet der Auktionskatalog 157 und nicht, wie den letztgenannten Nummern zu entnehmen ist, 160 Gemälde auf. Das liegt daran, dass selbst im erhaltenen, originalen Katalog in der Staats- und Universitätsbibliothek Bremen die Seiten 35 und 36 nicht eingebunden sind und damit die Gemälde mit den Nummern 118, 119 und 120 nicht mehr zu identifizieren sind. Sie können daher in folgender Sammlungsanalyse (siehe Anhang XXVIII.) nicht berücksichtigt werden. Von den aufgeführten 157 Gemälden konnten 91 Gemälde sowohl zeitlich, geographisch als auch motivisch zugeordnet werden. Die übrigen 66 Gemälde konnten aufgrund unzureichender Angaben ausschließlich motivisch eingeordnet werden. Da es sich dabei im Gegensatz zu den nicht zeitlich und geographisch zuzuordnenden Gemälden bei Dreyer (siehe Anhang XXV.), Oelrichs (siehe Anhang XVIII.) und Lürman (siehe Anhang XLI.) um eine im Verhältnis zu den motivisch zuzuordnenden Gemälden relativ hohe Zahl handelt, wurde dies der besseren Ergebnisse wegen ausnahmsweise so gehandhabt und ein höherer Aufwand betrieben. Was letztere Kategorie angeht, also die Analyse der gesammelten Motive, so überwogen Genreszenen (33 Gemälde), Landschaften (29 Gemälde) und Porträts (26 Gemälde), gefolgt von Marine-, Fluß-, Hafen- oder

942 Dies besagt ebenfalls eine handschriftliche Notiz auf dem Titelblatt des Auktionskataloges, vgl. ebd.

943 Vgl. Rotermund I, S. 106.

944 Vgl. Oelrichs 1835, S. 36.

945 Vgl. Harry Schwarzwälder 2002, S. 87.

946 Kat. Aukt. Bremen 1781 (Slg. Duntze), S. 3 (StuB Bremen, Brem. c. 1211, Nr. 2a).

Dünendarstellungen (13 Gemälde), Städteansichten und Architekturdarstellungen (13 Gemälde). Die übrigen Motivgruppen bewegten sich hingegen nur noch im einstelligen Bereich. Bei den genannten Themengruppen handelte es sich um die klassischen bürgerlichen Sujets. Damit spiegelte Arnold Duntze den in Bremen vorherrschenden, von den Niederlanden adaptierten oder transferierten Geschmack in Bezug auf die Bildinhalte wieder.⁹⁴⁷ Doch auch was die zeitliche und geographische Ausrichtung seiner Sammlung angeht, entsprach diese ganz und gar dem lokalen Zeitgeschmack: Unter allen 91 zeitlich und geographisch zuzuordnenden Gemälden überwog das 17. Jahrhundert (achzig Gemälde) und darunter die niederländischen (50 Gemälde), die flämischen (16 Gemälde) und die deutschen überregionalen Urheber (zwölf Gemälde), während die französischen und italienischen Maler jeweils nur mit einem Gemälde vertreten waren. Darauf folgte das 16. Jahrhundert (neun Gemälde, davon vier Gemälde deutscher überregionaler, drei Gemälde niederländischer und jeweils ein Gemälde flämischer und italienischer Herkunft) und dann das 18. Jahrhundert mit nur zwei Gemälden deutscher überregionaler Autorenschaft (siehe Anhang XXVIII.). Insofern bewahrheitet sich bei der Sammlung von Arnold Duntze das, was bereits in Kapitel 1.4.2. erläutert wurde und was auf dem Titelblatt des zur Sammlung gehörigen Auktionskataloges angegeben wurde: „Verzeichnis einer ausgesuchten Sammlung meist niederländischer Gemählde“. Unter den aufgelisteten Künstlern fallen Namen wie Backhuysen, Brueghel, Cranach, van Dyck, van Goyen, Holbein, van Leyden, Metsu, Molenaer, van der Neer, Ostade, Teniers, Weenix und Wouwermann, wobei schon Thomas Ketelsen in seinem Eintrag zu diesem Auktionskatalog zu dem Ergebnis kam, dass mit Ausnahme von Rembrandt kaum ein Urheber mit mehr als einem Werk vertreten war.⁹⁴⁸

Wie bereits einleitend herausgestellt, liegt die Besonderheit der Sammlung von Arnold Duntze unter anderem darin, dass mithilfe des überlieferten Auktionskataloges der Standort der Gemälde im Hause des Eigentümers⁹⁴⁹ nachvollzogen werden kann.⁹⁵⁰ Im Katalog werden das Vorhaus, das erste und das zweite Zimmer, der obere Vorplatz und der Saal genannt. Die 157 angegebenen Gemälde wurden wie folgt verteilt: Im Vorhaus hingen sechs Landschaftsbilder, drei Porträts, jeweils zwei historische und zwei literarische Motive, ein allegorisches Gemälde, eine Genredarstellung und ein Stillleben. Im ersten Zimmer des

947 Siehe Kapitel 1.4.2.

948 Vgl. Ketelsen 2002, Nr. 137, S. 105 und entsprechender Eintrag i.d. Getty Provenance Index Databases, D-A137, vgl. <http://www.getty.edu/research/tools/provenance/index.html> (08. März 2015)

949 Leider konnte das Wohnhaus von Arnold Duntze mit den zur Verfügung stehenden Recherchemöglichkeiten nicht identifiziert oder gar rekonstruiert werden.

950 Vgl. Kat. Aukt. Bremen 1781 (Slg. Duntze) (StuB Bremen, Brem. c. 1211, Nr. 2a).

Haupthauses hingen zehn Landschaften, sieben Genrebilder, vier Marine-, Fluß-, Hafen- oder Dünendarstellungen sowie drei Architekturbilder, zwei Porträts und jeweils zwei neutestamentarische und zwei mythologische Darstellungen sowie ein Stilleben und ein Gemälde mit einem Thema aus dem Alten Testament. Im zweiten Zimmer wurden zwölf Landschaften, sechs Marine-, Fluß-, Hafen- oder Dünendarstellungen, drei alttestamentarische Themen, zwei Schlachtenbilder und zwei Architekturdarstellungen und zuletzt jeweils ein Porträt, ein Genrebild sowie eine literarische und eine mythologische Szene präsentiert. Im oberen Vorplatz hingen fünf Genrebilder, vier Landschaften, drei Porträts und ein Schlachtenbild sowie eine mythologische Darstellung. Im Saal, der vermutlich als Gemäldesaal genutzt wurde, weil dort insgesamt 66 und damit die meisten Gemälde – höchstwahrscheinlich Rahmen an Rahmen – hingen, stellt sich folgende Ordnung dar: auf Genreszenen (15 Gemälde) folgten Porträts (neun Gemälde), Städteansichten und Architektur (acht Gemälde), Landschaften (sieben Gemälde), Szenen aus dem Alten (sechs Gemälde) und Neuen Testament (fünf Gemälde), mythologische Themen (fünf Gemälde), Marine-, Fluß-, Hafen- oder Dünendarstellungen (drei Gemälde) und Stilleben (drei Gemälde), Schlachtenbilder (zwei Gemälde) und allegorische Themen (zwei Gemälde) sowie christliche Themen beziehungsweise Heligendarstellungen (ein Gemälde). Damit gab Arnold Duntze auf gekonnte Weise in etwa die motivische Ausrichtung seiner Sammlung wieder (siehe oben). Insofern diente der genannte Raum mit großer Sicherheit als Schausaal.

Auch wenn die Aufteilung der einzelnen Räume im Haus sowie deren Nutzung nicht im Einzelnen nachempfunden werden können, so zeigt die Verortung der Gemälde dennoch Zweierlei: die Motive wurden bunt gemischt, es ist kaum eine Verbindung zwischen potentieller Raumnutzung und Motivauswahl zu erkennen und die größten und wichtigsten Gemälde wurden im vermutlich dafür eigens eingerichteten Saal, dem Gemäldesaal, präsentiert.

Die im Auktionskatalog vorgenommene Auflistung der Gemälde entsprechend ihrer Platzierung im Haus legt außerdem die Vermutung nahe, die Besichtigung und Versteigerung der Werke habe vor Ort stattgefunden. Damit hätte diese einen fast privaten Charakter gehabt. Eine Auseinandersetzung mit den im Auktionskatalog handschriftlich notierten Käufern bestätigt dies jedoch nicht ohne Einschränkungen. Insgesamt waren zwanzig Käufer an der Versteigerung der Sammlung Duntze beteiligt. Im Gegensatz zur Sammlung Garlichs, bei

deren Versteigerung bis zu 46 Käufer auftraten⁹⁵¹, ist dies zwar verhältnismäßig wenig, als privat oder exklusiv ist die Auktion deswegen jedoch nicht unbedingt einzustufen. Unter den auftretenden Namen sind nur wenige einschlägig als Sammler bekannt, was allerdings am frühen Datum der Versteigerung und/oder an der schlechten Überlieferung liegen könnte.⁹⁵² Auffällig erscheint, dass zwei der drei an der Versteigerung beteiligten Personen selbst Gemälde erstanden: der Juwelier Buschmann (fünf Gemälde)⁹⁵³ und der Künstler Bleydorn (ein Gemälde)⁹⁵⁴. Sie sind allerdings im Vorwort des Auktionskataloges als Commissionäre ausgewiesen und kauften höchstwahrscheinlich für auswärtige Interessenten. Zudem fiel das Käuferverhalten höchst unterschiedlich aus: Während die absolute Mehrzahl und damit der Durchschnitt aller Käufer unter zehn Gemälden ersteigerte⁹⁵⁵, kaufte ein Dr. Duntze, welcher mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit Johann I. Duntze war, 74 Gemälde⁹⁵⁶ und damit fast die Hälfte der Sammlung seines Bruders Arnold Duntze.

Ebenso unterschiedlich wie das Kaufverhalten fielen auch die Preise aus, welche ebenfalls handschriftlich notiert wurden. Es sind drei Preissegmente auszumachen: jene Gemälde zu einem Kaufpreis von einer bis zehn Pistolen, jene zu einem Preis zwischen zehn und dreißig Pistolen und jene, deren Kosten darüber hinaus gingen. 79 Gemälde fielen ins erste Preissegment, 48 ins Zweite und dreißig ins dritte Preissegment. Überschlägt man die notierten Preise, dann erreichte die Sammlung von Arnold Duntze bei ihrer Versteigerung im September 1781 einen Wert von über 2450 Pistolen. Umgerechnet in Reichstaler wäre das eine Summe von mehr als 12.250 Reichstalern (Anhang XXX.). Bedenkt man, dass das große Bürgerrecht in Bremen selbst 1806 mit 500 Reichstalern und 1820 mit 400 Reichstalern⁹⁵⁷ nur etwa 4 % dieses Betrages ausmachte, jedoch nur von der Spitze der städtischen Gesellschaft aufgebracht werden konnte, dann erst wird einem das Ausmaß dieses Sammlungs- und

951 Vgl. Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlichs) (A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834).

952 Siehe Kapitel 1.4.

953 Vgl. Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlichs) (A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834), Nr. 12, 46, 57, 60 und 61.

954 Vgl. ebd. Nr. 1.

955 Folgende Personen kauften unter zehn Gemälde: Bleydorn (Nr. 1), Büsing (Nr. 2 und 3), Schubart (Nr. 5 und 6), Grovermann (Nr. 7 und 76), Dr. Hasberger (Nr. 8, 11, 14, 16, 138, 144, 145 und 156), Zode/Bode/Rode (Nr. 9, 10, 80, 81, 84 und 85), Buschmann (Nr. 12 und 46), Wienholt (Nr. 17, 18, 39, 40, 43, 44, 86, 151 und 152), Schultze (Nr. 24, 146 und 147), Schütte (Nr. 25), Düsing (Nr. 27), Gebrüder Sanders (Nr. 48, 64, 87, 88, 121 und 137), Frese (Nr. 52, 53, 54, 73 und 74), Pagenstecher (Nr. 56, 103, 104, 112 und 130), Wiedenburg (Nr. 58), Bechers (Nr. 66 und 67), Ekhard (Nr. 72) und Lamerts (Nr. 97, 100, 101, 102, 111, 114 und 131). Einzig Dr. Post kaufte 14 Gemälde (Nr. 15, 26, 28, 29, 45, 47, 75, 92, 93, 94, 95, 99, 124 und 125), vgl. ebd..

956 Vgl. ebd. Nr. 4, 13, 19, 20, 21, 22, 23, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 41, 42, 49, 50, 51, 55, 59, 62, 63, 68, 69, 70, 71, 77, 78, 79, 82, 83, 89, 90, 91, 96, 98, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 113, 115, 116, 117, 122, 123, 126, 127, 128, 142, 143, 148, 149, 150, 153, 154, 155, 157, 158, 159 und 160.

957 Vgl. Schulz 2002 a, S. 112, Anmerkung 194 und Schulz 1991, S. 26 und Anmerkung 16, S. 26.

Verkaufswertes bewusst. Einen großen Teil davon bezahlte Johann I. Duntze. Da dieser selbst aber knapp sieben Jahre später starb, stellt sich die Frage, was mit denjenigen von ihm 1781 ersteigerten Gemälden passiert ist. Oelrichs hatte 1835 geäußert, dass sich die Sammlung seines Onkels Georg Oelrichs (1754–1809) zu Teilen aus der Sammlung Duntze zusammengesetzt hatte.⁹⁵⁸ Dies konnte zumindest für zwanzig Gemälde nachgewiesen werden⁹⁵⁹, darunter auch 15 Gemälde, die Johann I. Duntze 1781 ersteigert hatte⁹⁶⁰. Da Georg Oelrichs aber bereits 1809 verstorben war, müssen die Gemälde, die einst von Johann I. Duntze gekauft worden waren und vor Oelrichs Tod in dessen Sammlung wanderten, nach Johann Duntzes Tod 1788 dorthin gewandert sein. Es zeigt sich also auch an dieser Stelle – wenn auch nur partiell – der für Bremen so charakteristische Bewahrungsgedanke.

958 Vgl. Oelrichs 1835, S. 37.

959 Vgl. Kat. Aukt. Bremen 1781 (Slg. Duntze) (StuB Bremen, Brem. c. 1211, Nr. 2a), Nr. 41, 62, 69, 70, 74, 91, 95, 103, 104, 105, 106, 114, 116, 128, 139, 140, 142, 143, 155 und 157 und Kat. Aukt. Bremen 1811 (Slg. Oelrichs) (A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834), Nr. 46, 132, 7 oder 8, 191, 7 oder 8, 258, 288, 36, 37, 11, 107, 245, 103, 224, 223, 84, 287, 98, 246 und 109.

960 Vgl. Kat. Aukt. Bremen 1781 (Slg. Duntze) (StuUB Bremen, Brem. c. 1211, Nr. 2a), Nr. 41, 62, 69, 70, 91, 105, 106, 116, 128, 139, 140, 142, 143, 155 und 157.

2. Die zweite Phase des Bremer Sammlungswesens im frühen 19. Jahrhundert: von der offiziellen Gründung des Kunstvereins 1823 bis zur Eröffnung der Kunsthalle 1849

2.1. Zur Trägerschaft aller kulturellen Initiativen – die städtische Elite Bremens

Auch in der Zeit zwischen 1823 und 1849 wurden alle bürgerlichen Kulturbestrebungen weiterhin von Kaufleuten und Gelehrten beziehungsweise von Aelterleuten und Senatoren und damit von der Elite Bremens getragen. Bei der Gründungsgeschichte des Kunstvereins zeigt sich dies auf exemplarische Weise: Zwar war die erste Initiative dazu vom Künstler und Kunsthändler Friedrich Adolph Dreyer ausgegangen, doch sie konnte nur mit der finanziellen Unterstützung der politischen und wirtschaftlichen Führungsschicht realisiert werden. 1823 waren es dann Gelehrte und Kaufleute und darunter viele Honoratioren, die – aufbauend auf der Idee Dreyers – offiziell den Kunstverein in Bremen gründeten.⁹⁶¹ Was diese Gründungsmitglieder einte, war die Liebe zur Kunst – oft gepaart mit einer großen Sammelleidenschaft –, der für Bremen charakteristische Bewahrungswunsch in Bezug auf lokale Kunstsammlungen, das Bewusstsein für die Notwendigkeit der Kunstförderung, der bürgerliche Gemeinschafts- beziehungsweise Vereinsgedanke, aber eben auch dieselbe soziale Herkunft und entsprechende Ämter.

Die maßgeblichen Charakteristika der Trägerschaft aller kulturellen Initiativen, der städtischen Elite Bremens im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, wurden bereits ausführlich in Kapitel 1.1. beschrieben. Deshalb sollen an dieser Stelle nur noch diejenigen Besonderheiten herausgestellt werden, die die Zeitspanne zwischen 1823 und 1849 kennzeichnen.

Über den genannten Zeitraum gibt erneut die Habilitationsschrift von Andreas Schulz zu Eliten und Bürgern in Bremen von 1750 bis 1880 und darin insbesondere das Kapitel „Die Generation der Patriarchen (1814–1848). Bürgerliche Eliten und ihre städtische Gefolgschaft“⁹⁶² Aufschluss. Die Unterschiede zur in Kapitel 1.1. dargestellten Generation der sogenannten Hausväter hat Andreas Schulz in seinem Fazit folgendermaßen herausgestellt:

„Der Generation der „Patriarchen“, der um 1780/1810 geborenen Handelsunternehmer und Kaufmannsreeder, der Politiker, die in schweren Zeiten Verantwortung getragen und dabei weitreichende Entscheidungen [...] getroffen hatten, wurde ein umfassendes Mandat zur

⁹⁶¹ Siehe Kapitel 2.3.

⁹⁶² Vgl. Schulz 2002 a, S. 237–460.

politischen Führung erteilt [...]. Aus den Erfolgen „ihrer“ Epoche leiteten sie einen politischen Alleinvertretungs- und Führungsanspruch ab, welcher der Idee einer egalitären Bürgergesellschaft widersprach [...]. Patriarchen gleich regierten und protegierten sie die stadtbürgerliche Gesellschaft als einen politischen Familienverband schutzbefohlener Angehöriger. Die Begründungszusammenhänge, die das normative Konzept „Einheit des Stadtbürgertums“ stützten, hatten sich gegenüber der Vorgängergeneration merklich verändert. Die Argumente wurden nicht mehr genossenschaftlich-bürgerlich, sondern materialistisch-elitenbürgerlich formuliert: Was dem Handel nutzte, diente der ganzen Stadt [...]. Unterhalb der politischen Entscheidungsebene und jenseits der geschlossenen elitenbürgerlichen Familien- und Vereinsgeselligkeit gab es andererseits Ansätze einer politischen und kulturellen Vergesellschaftung des Bürgertums. Dieser Prozeß vollzog sich über bürgerliche Projekte für den gemeinsamen Lebensraum Stadt, den Bau von Grünanlagen, Theatern, Kunsthallen und andere städtische Bürgerinitiativen. Es entstand jene vielbeschriebene bürgerliche Kulturbewegung, die zu zahlreichen Vereinsgründungen und einem offenen, unbefangenen und kreativen Umgang mit Bildung, Kunst und Wissenschaft führte [...]. Die städtische Gesellschaft des Vormärz war [demzufolge] gekennzeichnet durch eine eigentümliche Inkongruenz zwischen elitenbürgerlicher Herrschaftsbildung und gemeinbürgerlichem Kulturverständnis.“⁹⁶³

In der Zeit der Restauration und des Vormärz funktionierte die städtische Bürgergesellschaft Bremens also noch immer nach dem Prinzip *Vormundschaft und Protektion*⁹⁶⁴, wobei zugleich eine ansteigende Politisierung⁹⁶⁵ sowie eine große Medien- und Kulturvielfalt (zunehmende Presseerzeugnisse und Vereinsgründungen)⁹⁶⁶ festzustellen ist. Diese Entwicklungen gingen mit einem sich seit 1830 beschleunigendem ökonomischen Aufschwung⁹⁶⁷ sowie einem Erstarken des Mittelstandes⁹⁶⁸ einher und mündeten 1848 in der Märzrevolution. Diese wurde von der städtischen Elite jedoch wieder „liquidiert“ – wie Andreas Schulz es bezeichnete⁹⁶⁹.

Wie wirkten sich diese Vorgänge nun auf die Protagonisten der damaligen Kulturszene und ihre Aktivitäten aus?

In den 1820er und 30er Jahren gab es zunächst eine Welle von Vereinsgründungen.⁹⁷⁰ Neben dem hier vornehmlich interessierenden Kunstverein (gegr. 1823) seien der „Verein für Privatkonzerte“ (gegr. 1825)⁹⁷¹ sowie der „Theater-Verein“ (gegr. 1826)⁹⁷² genannt. Zumindest

963 Schulz 2002 a, S. 704–706.

964 Vgl. Schulz 2002 a, S. 325 und 331.

Den Begriff hat Andreas Schulz im Titel seiner Habilitationsschrift verwendet (Schulz 2002 a). Er ist daher kursiv gesetzt.

965 Vgl. ebd., S. 275, 285, 301 und 379.

966 Vgl. ebd., S. 300, 379, 384, 385 und 395.

967 Vgl. ebd., S. 379.

968 Vgl. ebd., S. 366.

969 Vgl. ebd., S. 422 und 458.

970 Vgl. ebd., S. 366/367.

971 Vgl. Schwarzwälder 2002, S. 553.

972 Vgl. Schulz 2002 a, S. 399.

der Theater- sowie der Kunstverein waren anfangs noch eindeutig elitär ausgerichtet.⁹⁷³ Aufgrund der allgemein erkennbaren Aufgeschlossenheit der in Kapitel 1.4.1. behandelten Kunstsammler kulturellen Initiativen gegenüber ist anzunehmen, dass viele unter ihnen nicht nur im Kunstverein, sondern mindestens in einem der anderen beiden Vereine aktiv waren, zumal Andreas Schulz zu der Einschätzung gelangte, dass die Begeisterung für Musik und Theater bis in die 30er Jahre des 19. Jahrhunderts größer und breiter gestreut war als diejenige für Kunst.⁹⁷⁴ Allerdings hängt dies zweifelsohne mit der jeweiligen Art der Rezeption zusammen:

„Beide Künste [Musik und Theater] bedurften eines öffentlichen Rahmens, eines bestimmten sozialen Milieus, um sich entfalten zu können. Anfängen vom bürgerlichen Haus- oder Kammerkonzert bis hin zur Aufführung von Opern und Schauspielen konstituierte der gesellschaftlich-gesellige Raum hierbei die Bedingungen.“⁹⁷⁵

Ähnliches vermochte die Kunst in Bremen erst dann zu leisten, als der Kunstverein mit der dritten Ausstellung im Jahre 1843 und der aufgehobenen Mitgliederbeschränkungen sowie der Verlosungen eine Öffnung gegenüber einem größeren Publikum vollzog.⁹⁷⁶ Diese Entwicklung ist sicherlich dem seit den 1830er Jahren einsetzenden Erstarken des Mittelstandes geschuldet⁹⁷⁷. Insofern könnte man die These aufstellen, dass das von diesem gegenüber der städtischen Elite Bremens formulierte politische Mitbestimmungs- oder Beteiligungsanspruch von ebendieser Führungsschicht bewusst nicht nur auf den nicht-staatlichen Bereich der Religion – wie bei den altstädtischen Kirchen geschehen⁹⁷⁸ –, sondern auch auf denjenigen der Kunst umgelenkt wurde. Die Öffnung des Kunstvereins kann demnach als Reaktion auf eine zunehmende Politisierung der mittleren Bürgergesellschaft verstanden werden. Sie führte zumindest teilweise zur Aufhebung des im einleitenden Zitat als „Inkongruenz zwischen elitenbürgerlicher Herrschaftsbildung und gemeinbürgerlichem Kulturverständnis“ bezeichneten Widerspruchs. Es dauerte jedoch fast zwanzig Jahre, bis es zu diesem Arrangement oder Zugeständnis kam und deshalb ist gerade der „Dualismus zwischen Distinktion und Integration“⁹⁷⁹ – wie Andreas Schulz es an anderer Stelle prägnant

973 Vgl. ebd. und Kapitel 2.3.

Über die sogenannte Philharmonische Gesellschaft, die aus dem „Verein für Privatkonzerte“ hervorging, hat Katrin Bock (Universität Bremen) promoviert. Die Dissertation liegt jedoch noch nicht in publizierter Form vor. Deshalb können an dieser Stelle keine Aussagen über die frühe soziale Zusammensetzung des Vereins getroffen werden.

974 Vgl. ebd., S. 390.

975 Ebd.

976 Siehe 2.4.1.

977 Vgl. Vgl. Schulz 2002 a, S. 366.

978 Vgl. ebd., S. 290.

979 Ebd., S. 382.

ausdrückte – für den hier zu behandelnden Zeitraum bestimmend. Es sei jedoch auch darauf hingewiesen, dass die Gegensätze zwischen Vorstand und Mitgliedern beziehungsweise Publikum innerhalb des Vereins durch die Aufhebung dieses Widerspruchsverhältnisses, also durch die Öffnung desselben, ja überhaupt erst erzeugt wurden. Erst nachdem sich der Kunstverein von einer elitären zu einer gesellschaftlich verbreiteten Vereinigung entwickelt hatte, spiegelte er auch deren Ungleichheiten:

„Das Stadtbürgertum organisierte sich in der Zeit der Restauration und im Vormärz nicht mehr in ständisch-korporativen Formen. Es suchte neue und andere soziale Bindungen und wählte dafür die freie Assoziation, die originäre Schöpfung der bürgerlichen Aufbruchzeit. Berufsständische Unterscheidungsmerkmale verloren langsam ihre Schärfe, statt dessen prägten nun die gesellschaftlichen Rangunterschiede zwischen der stadtbürgerlichen Elite und dem mittelständischen Bürgertum das Vereinswesen im vormärzlichen Bremen.“⁹⁸⁰

Wenn Andreas Schulz also von einer Politisierung von Theater, Kunst und Kultur in den 1840er Jahren spricht⁹⁸¹, dann kann damit nur gemeint sein, dass sich real existierende soziale und politische Unterschiede oder Ambitionen nun in den entsprechenden Vereinen abbildeten⁹⁸², aber die dortige Führungsschicht versuchte, auch hier bevormundend und belehrend auf die übrige Bürgerschaft einzuwirken. Ähnlich wie Andreas Schulz Letzteres für den „Theater-Verein“ nachgewiesen hat⁹⁸³, kann dies für den Kunstverein – der Plattform der lokalen Kunstsammler – gezeigt werden.⁹⁸⁴ Diese Entwicklung ist umso beachtlicher, als damit der Wirkungsbereich der städtischen Elite im Grunde genommen sogar noch ausgeweitet wurde und dies auf einer Ebene, die neben der politischen als konstituierend für das Bürgertum gilt:

„Zwar ist das politische Engagement, das politische Erwachen des bürgerlichen Subjekts ein evidentes Kennzeichen der vormärzlichen Epoche [...], aber die Existenz des Bürgers ging nicht im Politischen auf. Es gab andere Lebensformen, in denen das bürgerliche Individuum nach Gemeinsamkeit, nach Vergesellschaftung seiner privaten Existenz strebte [...]. Für viele Bürger trat im Vormärz die Idee, aber noch mehr die Praxis einer bürgerlichen Kulturgemeinschaft als das eigentlich Verbindende, als ideelles Fundament eines höheren „Bürgerthums“ ins Bewußtsein.“⁹⁸⁵

Wie diese Kulturgemeinschaft in Hinblick auf die Kunst aussah, wird im Folgenden dargelegt.

980 Ebd., S. 369.

981 Vgl. ebd., S. 412.

982 Vgl. ebd., S. 370.

983 Vgl. ebd., S. 406–410.

984 Siehe Kapitel 2.4.2. und 2.4.6.

985 Vgl. Schulz 2002 a, S. 379 und 380.

2.2. Die regionale Kunstproduktion und der lokale Kunsthandel

2.2.1. *Künstler und Künstlerförderung*

Die Situation der in Bremen ambitionierten beziehungsweise aktiven Künstler wurde bereits in Kapitel 1.3.1. eingehend geschildert: Aufgrund des Fehlens einer Kunstakademie war die lokale Künstlerausbildung nicht entsprechend professionalisiert genug, um angehende Künstler in der Stadt zu halten. Dennoch oder gerade deswegen sprangen private Förderer ein und auch der Senat vergab einige, wenn auch insgesamt wenige Stipendien. Diese wurden jedoch nicht – wie heute üblich – ausgeschrieben, sondern mussten eigens beantragt werden. Die Initiative ging also nicht vom Senat, sondern abermals von den Bürgern der Stadt aus. Allerdings nutzte der Senat die Möglichkeit der Stipendienvergabe mitunter als Mittel, um die Rückkehr nach Bremen zur Auflage zu machen, damit sich die finanzielle Förderung für die Stadt auch auszahle. Ob diese Rechnung stets für beide Seiten aufging, ist fraglich. Viele Künstler mussten ihre Existenz in Bremen durch fachfremde Nebentätigkeiten sichern oder sich nicht nur als Künstler, sondern auch als Kunsthändler, Verleger oder Drucker vornehmlich kommerziellen Interessen unterordnen. Die Qualität der lokalen Kunstproduktion entsprach diesen Umständen. Gleichzeitig konnte gerade diese Flexibilität und Offenheit sowie das Bewusstsein für die Rückständigkeit Bremens in Hinblick auf Kunst und Kultur bei dem ein oder anderen, vor allem aber bei Friedrich Adolph Dreyer zu großer Eigeninitiative mit positiven Folgen für Bremen führen.⁹⁸⁶

Auch nach der Einrichtung einer Zeichenschule 1823⁹⁸⁷, der offiziellen Gründung des Kunstvereins in Bremen im selben Jahr und seiner mit den Ausstellungen einsetzenden Förderung auch zeitgenössischer städtischer Künstler⁹⁸⁸ änderte sich an der prekären Ausbildungssituation der lokalen Künstler in der zweiten Phase des Bremer Sammlungswesens im frühen 19. Jahrhundert nur wenig. Zwar hat der Kunstverein unter den im Anhang (Anhang II. und III.) aufgelisteten Künstlern im hier relevanten Zeitraum bis 1849 acht Vertreter durch Verlosungen und 31 durch Schau- und Verkaufs-Ausstellungen unterstützt. Zudem befanden sich in der vereinseigenen Sammlung 1892 (im ersten Sammlungskatalog) insgesamt 22 Gemälde und 13 plastische Werke von Bremer Künstlern

986 Siehe Kapitel 1.5.3.

987 Vgl. Schwarzwälder 2002, S. 327 u. 328.

988 Siehe Kapitel 2.3.3. und 2.4.2.

(siehe Anhang XXXI.). Aber diese Form der Förderung betraf nur die Abnahme von Werken, nicht jedoch die Ausbildung der Künstler.

Ähnlich wie die prekäre Ausbildungssituation blieb auch der Status der Künstler problematisch. Sie waren nach wie vor gewerbefrei tätig und gehörten demnach zum vierten Stand. Zwar hatte es 1818 und 1831 entsprechende Gesuche um Anerkennung als zunftmäßige Innung an den Senat gegeben, aber diese blieben vorerst ergebnislos.⁹⁸⁹

Vielleicht ist gerade deswegen in der zweiten Phase des Bremer Sammlungswesens auch ein starker Anstieg an Gesuchen um Künstlerförderung an den Senat zu verzeichnen. Konsultiert man die entsprechende Akte „Gewährung staatlicher Stipendien an Maler, Zeichner und Kupferstecher 1779–1878“ im Staatsarchiv in Bremen, dann fällt auf, dass sich im Vergleich zur ersten Phase des Bremer Sammlungswesens mehr als doppelt so viele Anträge erhalten haben: betraf es in der Zeit von 1770 bis 1823 gerade einmal drei Künstler (Ernsting, Fehrmann und Lobell), bezogen sich die Bittschreiben in der Zeit von 1823 bis 1849 auf fünf Künstler und sogar eine Künstlerin: Ernst Heinrich Wilhelm Hampe (1806/07–vor 1862), Christian Johann Leberecht Grabau (vor 1810–1874), Johann Georg Meyer von Bremen (1813–1886), David Munter (1816–1879), Johannes Duntze (1823–1895) und Amalie Murtfeldt (1828–1888). Mit Ausnahme von Meyer von Bremen und Munter wurde allen zumindest einmalig eine Förderung zuteil.⁹⁹⁰

Hurm hat festgehalten, dass neben den erwähnten Künstlern auch die Bildhauer Diedrich Samuel Kropp (1824–1913), Philipp Johann Joseph Scholl (1805–1861) und Carl Steinhäuser (1813–1879) finanziell vom Senat unterstützt wurden.⁹⁹¹ Dies bestätigte Helke Kammerer-Grothaus in ihrer Monographie über Letzteren und ergänzte, dass auch der aus Bremen stammende Bildhauer Arnold Hermann Lossow (1805–1874) ein Senatsstipendium erhalten hatte.⁹⁹² Darüber hinaus hat der Senat 1845 zusammen mit dem Kunstverein einen sogenannten „Unterstützungsfond für junge Gelehrte“ ins Leben gerufen. Dieser galt jedoch – wie der Titel erahnen lässt – nicht nur der künstlerischen, sondern auch der allgemein wissenschaftlichen Studien- und Reiseförderung⁹⁹³ und so erhielten bereits im ersten Jahr des

989 Vgl. Clauss 1989, S. 196–198. Clauss bezieht sich dabei auf die sogenannte Akte in Sachen des Malergewerbes, 2-S.10.a.1. (StA Bremen).

990 Vgl. Gewährung staatlicher Stipendien an Maler, Zeichner und Kupferstecher, 2-T.6.n.3.c (StA Bremen). Bei Meyer von Bremen und Munter hat sich in vorliegender Akte lediglich der Antrag erhalten, daher ist unklar, ob dieser genehmigt wurde.

991 Vgl. Hurm 1892, S. 145, 148 und 152.

992 Vgl. Kammerer-Grothaus, Helke: Carl Steinhäuser. 1813–1879, ein Bildhauer aus Bremen, Delmenhorst 2004, S. 9–11.

993 Vgl. Clauss 1989, S. 202–203.

Bestehens der bereits oben aufgeführte, angehende Landschafts- und Genremaler Johannes Duntze sowie der Theologie- und Philologiestudent Carl Friedrich Christian Ortgies ein dreijähriges Stipendium.⁹⁹⁴

Neben den vom Senat beziehungsweise von Kunstverein geförderten lokalen Künstlern seien die in Bremen geborenen beziehungsweise dort arbeitenden Künstler Anton Albers d. Ä. (1765–1844), Johann Christoph Bernhard Baese (1790–1837)⁹⁹⁵ Friedrich Wilhelm Kohl (1811–1864), Stephan Messerer (1798–1865) (zweiter Konservator des Kunstvereins), Georg Ernest Papendiek (1788–1835), Gerhard Friedrich Stöver (1795–1827) (erster Konservator des Kunstvereins) sowie die Gebrüder Steinhäuser und Johann Georg Walte (1811–1890) genannt (siehe Anhang II. und III.).

Unter allen aufgeführten Künstlern stechen Ernst Heinrich Wilhelm Hampe, Johann Georg Meyer von Bremen, Carl Steinhäuser und Amalie Murtfeldt besonders heraus. Sie sollen daher kurz näher vorgestellt werden.

Der 1806 oder 1807 in Bremen geborene Porträt-, Landschafts- und Genremaler Ernst Heinrich Wilhelm Hampe stellt einen typischen Vertreter ambitionierter lokaler Künstler dar. Bis 1827 lebte er in seiner Geburtsstadt, war dort fünf Jahre als Lackierer in der Firma Carl Friedrich Mertens tätig und erhielt währenddessen – finanziert durch private Förderung einer Namensvetterin – Zeichenunterricht in der Mal- und Zeichenschule von Friedrich August Brandes und Carl Baumbach. Von 1827 an studierte Hampe an der Königlichen Akademie für bildenden Künste in Dresden.⁹⁹⁶ Hierfür erhielt er 1830 ein Senatsstipendium, um welches sein Stiefvater J. H. Schumacher gebeten hatte.⁹⁹⁷ 1829 war er bereits mit einem Gemälde an der ersten Ausstellung des Kunstvereins beteiligt.⁹⁹⁸ 1833 und 1834 hielt Hampe sich wieder in Bremen auf. In dieser Zeit stellte er selbst ein Gesuch um Fortsetzung der Senatsförderung für einen Aufenthalt in Italien und brachte interessanterweise den Kunstverein in Bremen als qualitativen Gradmesser ins Spiel:

994 Vgl. „Extract Senats-Protocolls de 1845, März 5, S. 107“, transkribiert von der Verfasserin, in: Gewährung staatlicher Stipendien an Maler, Zeichner und Kupferstecher, 2-T.6.n.3.c (StA Bremen).

995 Vgl. Kat. Aukt. Bremen 1839 (Slg. Baese) (A KH Bremen, Kat. Br. 1834–1846)

996 Vgl. Gudera, Alice: Ernst Heinrich Wilhelm Hampe, Biographie, in: Online-Katalog der KH Bremen, <http://www.kunsthalle-bremen.de/sammlung/online-katalog/> und http://www.artefact.kunsthalle-bremen.de/data/dokumente/9/00030188_m.pdf (08. März 2015).

997 Vgl. Schumacher, J.H.: „Magnifici!, 25. Januar 1830“ und „527: Genehmigt in der Senatsversammlung am 5ten Mai 1830“, transkribiert von der Verfasserin, in: Gewährung staatlicher Stipendien an Maler, Zeichner und Kupferstecher, 2-T.6.n.3.c (StA Bremen).

998 Vgl. Kat. Ausst. KV Bremen 1829, Nr. 79 (A KH Bremen, Verzeichnis der Gemälde-Ausstellungen 1829–1853).

„Da nun die größte Sehnsucht zur Vervollkommenung in dieser Kunst mich nach Italien hinzieht, wo es mir allein möglich scheint, mich auf den Gipfel der Kunst zu erheben, nachdem all mein Streben ist, nämlich dem der Geschichtsmalerei und da der hochverehrte Kunstverein mir gewiß das Zeugnis geben wird, daß ich in den Jahren meiner Abwesenheit von Bremen redlich gestrebt habe, Fortschritte in der Kunst zu machen, so ergeht meine gehorsamste Bitte, dahin, ein Hochedler Hochweiser Senat wolle geneigt sein, mir von dem Fond, über welche derselbe zum Besten angehender Studierenden oder Künstler zu verfügen hat, einige Mittel zu meiner ferneren Ausbildung [...] zuzuweisen.“⁹⁹⁹

Obwohl dieser Bitte vom Senat offenbar nicht nachgegeben wurde¹⁰⁰⁰, war Hampe von 1834 bis 1845 – mit Unterbrechungen in Salzburg, Bologna, Florenz und Innsbruck – größtenteils in Rom tätig, wo er im Kreise der Deutschrömer arbeitete. Während dieser Phase und darüber hinaus unterstützte ihn der Bremer Förderer Werner Ellerhorst, späterer Direktor der Sparkasse Bremen. Sie führten eine Briefkorrespondenz. Teile davon sind heute im Archiv des Focke-Museums in Bremen erhalten. Hampe sandte dann auch immer wieder Werke in seine Heimatstadt. Sie kamen bei den Verlosungen und/oder den Ausstellungen des Kunstvereins 1843, 1845 und 1849 unter das lokale Publikum (siehe Anhang XXXI.). Von 1845 bis 1847 weilte Hampe erneut in Bremen, kehrte dann aber endgültig nach Rom zurück, wo er 1862 verstarb.¹⁰⁰¹

In der Sammlung der Kunsthalle Bremen beziehungsweise des Kunstvereins in Bremen befinden sich heute noch fünf Werke von Hampe¹⁰⁰², darunter ein Porträt, welches vermutlich Hampe selbst (im Zentrum mit Hausmantel und roter Kopfbedeckung und/oder auch auf dem Werk auf der Staffelei) sowie nicht näher zu identifizierende Studienfreunde beziehungsweise Vertreter einer Burschenschaft bei der gemeinsamen Bildbetrachtung im Atelier zeigt (Abb. 126). Es handelt sich insofern um ein besonderes Gruppenporträt, als es nicht nur „ein Zeugnis der in der Romantik neu bewerteten Idee der Freundschaft“¹⁰⁰³ darstellt, sondern auch „eine intensive[...] Auseinandersetzung des Künstlers mit virulenten Themen seiner Zeit“¹⁰⁰⁴ sowie mit künstlerischen Vorbildern verdeutlicht. Das Gruppenbild entstand 1828 in Dresden,

999 Vgl. Hampe, Ernst: „Magnifici!, 7. Febr. 1834“, transkribiert von der Verfasserin, S. 2 und 3, in: Gewährung staatlicher Stipendien an Maler, Zeichner und Kupferstecher, 2-T.6.n.3.c (StA Bremen).

1000 Auf dem Antrag findet sich kein entsprechender Vermerk wie bei anderen Anträgen, welche genehmigt wurden, vgl. ebd.

1001 Vgl. Gudera, Alice: Ernst Heinrich Wilhelm Hampe, Biographie, in: Online-Katalog der KH Bremen, <http://www.kunsthalle-bremen.de/sammlung/online-katalog/> und http://www.artefact.kunsthalle-bremen.de/data/dokumente/9/00030188_m.pdf (08. März 2015).

1002 Vgl. Kreul 1994, Inv. Nr. 53–1891, 418–1933/14, 174–1892, 144–1936/1 und 54–1862.

1003 Gudera, Alice: Kommentar zu Ernst Heinrich Wilhelm Hampe, Bildnisgruppe junger Künstler, in: Online-Katalog der KH Bremen, <http://www.kunsthalle-bremen.de/sammlung/online-katalog/> und http://www.artefact.kunsthalle-bremen.de/data/dokumente/9/00030192_m.pdf (08. März 2015).

1004 Ebd.

also kurz nachdem Hampe an der dortigen Akademie zu studieren begann. Zwar gehört es zu einer Vielzahl an Freundschaftsbildern, die während der Epoche der Romantik entstanden, jedoch kamen Darstellungen von studentischen Vereinigungen beziehungsweise von Freundschaftsversammlungen im Atelier, noch dazu als Kniestück, nach Einschätzung von Alice Gudera eher selten vor.¹⁰⁰⁵

Alice Gudera fasst insbesondere die auf dem Porträt zu sehenden, links an der Wand neben einem Bildnis von Joseph Anton Koch aufgehängten Porträts von Rembrandt und Rubens als Ausdruck eines Wechsels in der romantischen Kunstauffassung auf. Schließlich verkörperten Rembrandt und Rubens gegensätzliche Haltungen in Hinblick auf die Bedeutung antiker Topoi:

„Während Rubens zum Studium unter anderem nach Italien ging und sich als Künstler intensiv klassischen Themen der antiken Mythologie widmete, verzichtete Rembrandt auf die Begegnung mit den antiken Vorbildern im Süden. Beide strebten jedoch eine Erneuerung der Kunst nördlich der Alpen an [...]. [Sie] konnten offenbar für Künstler wie Hampe ihre eigene Umbruchssituation spiegeln: Die an der antiken Kunst orientierte Ausbildung an den Akademien erachteten die Romantiker zusehends für unzeitgemäß. Noch galt Italien zwar als das Land, in dem sich Neues in höchstem Maße entwickeln konnte, jedoch nun immer mehr unter den Voraussetzungen der eigenen heimatlichen, auf Empfindung setzenden Ideen. Künstler wie Caspar David Friedrich verzichteten schließlich ganz auf eine Italienreise und jedwede Antikenrezeption.“¹⁰⁰⁶

Da Hampe sich in der Folge mehr an den Deutschrömern als an den deutschen Romantikern orientierte – worauf im Endeffekt auch das Bildnis Joseph Anton Kochs hinweist – ist es meiner Meinung nach jedoch sinnfälliger, die Porträts von Rubens und Rembrandt als Zugeständnis oder als Art Reminiszenz an den damals vorherrschenden Kunstgeschmack seiner Heimatstadt zu interpretieren. Schließlich lag sein Fortgang aus Bremen mit maximal einem Jahr noch nicht lange zurück. In jedem Fall ist festzuhalten, dass sich Hampe – im Gegensatz zu dem ebenfalls an der Wand abgebildeten Porträt von Koch – stilistisch weder an Rembrandt noch an Rubens orientierte. Insofern handelte es sich bei beiden mit großer Wahrscheinlichkeit eher um Vorbilder, was ihre Künstlerpersönlichkeiten (wie auch Alice Gudera an einer Stelle einräumte) oder aber ihre Rezeption angeht. Letzteres ist meiner Einschätzung nach jedoch weitaus naheliegender als Ersteres. Deshalb würde ich die Bildnisse im Gruppenporträt Hampes eher als Ensemble vergangener, aktueller und zukünftiger Einflüsse auf den Urheber sehen: Hampe stellte dar, mit welcher Kunstauffassung oder mit welchem Kunstgeschmack er aufgewachsen war (Rubens und Rembrandt) und

1005 Vgl. ebd.

1006 Ebd.

womit er sich von nun an befassen würde (Koch).

Bei Friedrich Adolph Dreyer konnte im Übrigen eine ähnlich differenzierte Haltung – in diesem Fall als Künstler und Sammler – zwischen eigener Kunstproduktion und -rezeption festgestellt werden.¹⁰⁰⁷

Wie auch immer die Vorbildfunktion der abgebildeten Porträts einzuschätzen ist, das in Dresden entstandene Gruppenbildnis Hampes verdeutlicht im hier vornehmlich interessierenden Zusammenhang vor allem Eines: Der Bremer Künstler Hampe fand sich in Dresden in einer aufgeschlossenen akademischen, künstlerischen sowie politischen Atmosphäre wieder, die in dieser Form in Bremen schlichtweg nicht gegeben war. Insofern stellt das Bildnis gleichsam den Grund für Hampes Weggang, aber auch das Ergebnis desselben dar.

Ähnliche Motive dürften den 1813 in Bremen geborenen Johann Georg Meyer 1832 dazu bewogen haben, ein Gesuch um Förderung einer akademischen Ausbildung andernorts an den Senat zu richten:

„Unterzeichneter Johann Georg Meyer, Sohn des hiesigen Bürgers und vormaligen Weisbäckers Hinrich Meyer, hat sich durch Neigung und, wie er sich schmeichelt, durch Anlage bewogen, der Kunstmalerei gewidmet, und sich durch treue Benutzung des Unterrichts des hiesigen Lehrers an der Zeichen-Schule W. F. Bremer zu seinem Beweise soweit zu befähigen gesucht, daß er nunmehr im Begriffe steht, sich zur ferneren Ausbildung auf eine deutsche Maler-Academie zu begeben. Da es ihn indeß an den Mitteln fehlt, die Kosten des academischen Unterrichts aus eignen Vermögen zu bestreiten und sein Vater einer Gemüthskrankheit und Körperschwäche halber sein Erwerbsgeschäft hat aufgeben müssen, so wendet sich Unterzeichneter so ehrerbietig als vertrauensvoll an Euer Magnificium, Wohl- und Hochwohlgeboren mit er gehorsamsten Bitte: Dieselben wollen ihn zu dem Zwecke eines zweijährigen Studiums und Benutzung des Unterrichts in der Zeichenkunst und Malerei eine Unterstützung aus denen dazu disponiblen Mitteln hochgewogenst zufließen lassen.“¹⁰⁰⁸

Obwohl dieser Antrag vom Senat abgelehnt wurde¹⁰⁰⁹, gelang es Johann Georg Meyer ein Jahr später, sich an der Düsseldorfer Akademie einzuschreiben. Er studierte fortan unter anderem bei Friedrich Wilhelm von Schadow und unterhielt dort seit 1841 sogar ein stetig wachsendes, eigenes Atelier. Meyer schuf vornehmlich Porträt- und Genrebilder nach dem Vorbild von Rubens und van Dyck. Ab 1839 signierte er seine Gemälde mit „Meyer von Bremen“. Unter diesem Namen wird er daher größtenteils in Publikationen geführt. 1852

1007 Siehe Kapitel 1.5.3.5.2.

1008 Meyer, Johann Georg: „Magnifici, 9. Juli 1832“, transkribiert von der Verfasserin, S. 1 und 2, in: Gewährung staatlicher Stipendien an Maler, Zeichner und Kupferstecher, 2-T.6.n.3.c (StA Bremen).

1009 Vgl. ebd., S. 5.

wechselte er nach Berlin.¹⁰¹⁰ Im selben Jahr stellte er ein Auftragswerk für den Kunstverein in Bremen fertig, das Genrebild „Die reuige Tochter“ (Abb. 127).¹⁰¹¹ Es ist das einzige Werk von Meyer von Bremen, das sich bis heute in der Sammlung der Kunsthalle Bremen beziehungsweise des Kunstvereins in Bremen befindet. Möglicherweise versuchte der Kunstverein damit, die versäumte Förderung und Ehrung durch die Heimatstadt nachzuholen. Obwohl das Gemälde formal nicht unumstritten war/ist, misst Henrike Hans ihm insofern eine gewisse Bedeutung zu, als es einerseits wegen des ungewöhnlich großen Formats einen „Einzelfall in [Meyer von Bremens] Schaffen“¹⁰¹² darstellt und andererseits „als Hauptwerk für seine Heimatstadt“¹⁰¹³ gemalt wurde. Tatsächlich kam das Motiv sehr nahe an die spätestens seit 1843 betriebene Bildprogrammatik des Kunstvereins in Bremen heran.¹⁰¹⁴ Entsprechend war Meyer von Bremen mit seinen Bildern auch bei den Verlosungen und Ausstellungen des Kunstvereins in den Jahren 1843, 1845, 1847 und 1849 vertreten (siehe Anhang XXXI.). 1854 wurde Meyer von Bremen Kunstakademieprofessor in Berlin.¹⁰¹⁵ Er ist damit im hier behandelten Zeitraum der einzige Maler aus Bremen, der eine solche Stelle innehielt. Dies ist insbesondere vor dem Hintergrund der nicht erfolgten Senatsförderung bemerkenswert. Gleichsam gehört auch er zu den vielen Künstlern, die ihre Heimatstadt seit ihrer akademischen Ausbildung endgültig verlassen hatten. Johann Georg Meyer von Bremen starb 1886 in Berlin.

Ein Bremer Bildhauer, der später ebenfalls eine Professur bekleiden sollte und obendrein früh seiner Heimatstadt den Rücken gekehrt hatte, war Carl Steinhäuser. Andreas Kreul bezeichnet ihn als ersten „Bremer Künstler mit *internationaler Ausstrahlung*“¹⁰¹⁶. Dennoch hielt Steinhäuser Zeit seines Lebens den Kontakt zu Bremen aufrecht. Entsprechend wurden ihm viele Aufträge aus seiner Geburtsstadt erteilt und so kommt es, dass eine große Zahl seiner Werke in öffentlichen Sammlungen (Kunsthalle Bremen und Focke-Museum in

1010 Vgl. Hans, Henrike: Johann Georg Meyer von Bremen, Biographie, in: Online-Katalog der KH Bremen, <http://www.kunsthalle-bremen.de/sammlung/online-katalog/> und http://www.artefact.kunsthalle-bremen.de/data/dokumente/9/00030179_m.pdf (08. März 2015).

1011 Vgl. Hans, Henrike: Kommentar zu Johann Georg Meyer von Bremen, Die reuige Tochter, in: Online-Katalog der KH Bremen, <http://www.kunsthalle-bremen.de/sammlung/online-katalog/> und http://www.artefact.kunsthalle-bremen.de/data/dokumente/9/00030182_m.pdf (08. März 2015).

1012 Ebd.

1013 Ebd.

1014 Siehe Kapitel 2.4.

1015 Vgl. Hans, Henrike: Johann Georg Meyer von Bremen, Biographie in: Online-Katalog der KH Bremen, <http://www.kunsthalle-bremen.de/sammlung/online-katalog/> und http://www.artefact.kunsthalle-bremen.de/data/dokumente/9/00030179_m.pdf (08. März 2015).

1016 Kreul, , Andreas: „SO GEHT'S IN DER WELDT“. Randbemerkungen zu den Bildhauern Theophilus Wilhelm Frese (1696–1763) und Carl Steinhäuser (1813–1879) und einigen ihrer Werke in Bremen, in: Kat. Ausst. Bremen 2000, S. 163.

Bremen) sowie im öffentlichen Raum Bremens zu finden sind.¹⁰¹⁷

Carl Steinhäuser wurde 1813 in Bremen geboren. Sein Vater war Holzschnitzer und führte in Bremen ein Spiegelrahmengeschäft. Dort absolvierte Carl Steinhäuser ab 1828 eine Lehre. Zudem erhielt er Unterricht beim zweiten Konservator des Kunstvereins, Stephan Messerer. Das Umfeld, in dem Carl Steinhäuser aufwuchs, scheint seinem eigenen Talent und dem seiner Brüder zuträglich gewesen zu sein, denn neben Carl Steinhäuser schlugen auch zwei seiner Brüder einen künstlerischen Lebensweg ein: Adolf Steinhäuser (1825–1858) wurde Maler und Friedrich Wilhelm Georg Steinhäuser wurde ebenfalls Bildhauer. Schon 1831/32, im Alter von achtzehn Jahren, erhielt Carl Steinhäuser den Auftrag, eine Porträtbüste zu Ehren des Bremer Arztes und Astronomen Wilhelm Olbers (1758–1840) zu schaffen. Diese wurde schließlich nach Steinhäusers Entwurf von Christian Daniel Rauch in Berlin ausgeführt (Abb. 128). In der Folge arbeitete Steinhäuser von 1831 bis 1835 in dessen Atelier und studierte dort zusätzlich an der Akademie der Bildenden Künste. 1834 erhielt Steinhäuser vom Bremer Senat ein dreijähriges Reisestipendium. Durch diese Förderung konnte er 1835 zusammen mit seinem Bruder Friedrich Wilhelm Georg Steinhäuser nach Rom gehen. Dort wirkte er dreißig Jahre lang, unter anderem in der Werkstatt von Berthel Thorvaldsen, die er 1844 übernahm. In Rom zählte Steinhäuser nach Einschätzung von Helke Kammerer-Grothaus „bald zu den angesehensten Mitgliedern der deutschen Künstler-Kolonie“¹⁰¹⁸. Obwohl zu seinen Kunden der russische Fürst Paul Demidoff, der Herzog von Oldenburg, der Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach und der preußische König Friedrich Wilhelm IV. sowie nach Steinhäusers Konversion zum Katholizismus 1848 die Erzbischöfe von Freiburg, Breslau und Osnabrück gehörten, ersuchte Steinhäuser den Senat offenbar immer wieder um Unterstützung durch Aufträge oder Geldspenden. Diesen Gesuchen kamen der Senat und bisweilen sogar einzelne Senatoren allerdings nur ab und an nach. Nicht zuletzt deswegen war Steinhäuser während seiner Zeit in Rom auch als Restaurator und Händler von Antiken tätig. 1849, anlässlich der Eröffnung der neu erbauten Kunsthalle, kaufte der Kunstverein in Bremen Steinhäuser Werk „Psyche“ (Abb. 129) und auch 1845, 1847 und 1849 war Steinhäuser bei den Ausstellungen des Kunstvereins mit plastischen Werken vertreten. Im ersten Sammlungskatalog des Kunstvereins in Bremen befanden sich 1892 zwei Handzeichnungen und acht Skulpturen Steinhäusers (siehe Anhang XXXI).

1017 Vgl. Kammerer-Grothaus 2004, S. 73–99 und Kreul 2000, S. 163–175.

In den Ausführungen zur Biographie Steinhäusers beziehe ich mich auf genannte Autoren, vgl. Kammerer-Grothaus 2004, S. 8–20 und Kreul 2000, S. 163–175.

1018 Kammerer-Grothaus 2004, S. 11.

Von 1863 bis zu seinem Tod war Steinhäuser schließlich finanziell abgesichert als Professor an der Kunstakademie in Karlsruhe tätig. Dort realisierte er eine Vielzahl von Auftragswerken für Großherzog Friedrich von Baden. Er starb 16 Jahre später, am 9. Dezember 1879.

Carl Steinhäuser hinterließ nicht nur ein umfangreiches, sondern vor allem auch ein vielgestaltiges Oeuvre. Es umfasst unter anderem idyllische und patriotische Genreszenen, literarische und mythologische Arbeiten, Bauplastik sowie öffentliche, aber auch private (Grab-)Denkmäler. Ein zentrales Charakteristikum von Steinhäusers Schaffen ist, dass er antike Themen mit christlicher Bildsprache verband und umgekehrt religiöse Motive in antiker Manier darstellte. Dies zeigt sich exemplarisch an der Skulptur „Psyche“ (Abb. 129), die durch das Attribut der Schlange ebenso auf den Sündenfall Evas verweist. Helke Kammerer-Grothaus bezeichnet Steinhäuser als „späten Vertreter des Klassizismus mit romantisierenden Tendenzen“¹⁰¹⁹ und als „Paradebeispiel für einen deutschen Bildhauer der Revolutionsjahre, der sich, wie er bezeugt *unter unglaublicher Anstrengung kümmerlich in der Armut durchschlug*, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen und trotzdem seine Sicht der Welt verwirklichte“¹⁰²⁰.

Abschließend soll die Bremer Malerin Amalie Murtfeldt vorgestellt werden.¹⁰²¹ Als Künstlerin und erste Stipendiatin des Senats bildet sie eine Ausnahme und Besonderheit unter den lokalen Künstlern. Geboren 1828 in Bremen, wurde sie zunächst von Carl Kirchner unterrichtet. Dieser schrieb seiner Schülerin am 29. März 1849 hierüber eine Bestätigung:

„Dem Fräulein Amalie Murtfeldt ertheile ich mit Vergnügen das Zeugniß, daß dieselbe sich während mehr als 2 1/2 Jahre unter meiner Leitung dem Studium der Malerei mit dem günstigsten Erfolge widmete, wie die erfreulichen Leistungen derselben beweisen. Demnach hege ich die feste Überzeugung, daß Fräulein Murtfeldt bei ihrem entschiedenen Talente durch fortgesetztes, fleißiges Studium im Fache der Bildnißmalerei zu etwas Bedeutendem gelangen werde.“¹⁰²²

Diese Bestätigung diente als Ergänzung zum eigentlichen Bittschreibens des Vaters der Künstlerin, Wilhelm Murtfeldt. Jener hatte am selben Tag ein Gesuch an den Bremer Senat verfasst, in dem er um das zu diesem Zeitpunkt vakante „Stipendium zur Unterstützung und

1019 Ebd., S. 72.

1020 Ebd., S. 71.

1021 In meinen Ausführungen zu Amalie Murtfeldt beziehe ich mich auf Gudera, Alice: Amalie Murtfeldt, Biographie, in: Online-Katalog der KH Bremen, <http://www.kunsthalle-bremen.de/sammlung/online-katalog/> und http://www.artefact.kunsthalle-bremen.de/data/dokumente/6/00028295_m.pdf (08. März 2015).

1022 Kirchner, Karl: „Dem Fräulein Amalie Murtfeldt [...], Bremen, den 29ten März 1849“, transkribiert von der Verfasserin, S. 1, in: Gewährung staatlicher Stipendien an Maler, Zeichner und Kupferstecher, 2-T.6.n.3.c (StA Bremen).

Ausbildung junger Künstler“ bat und auf ebendieses Zeugnis sowie auf das „entschiedene Talent“ seiner Tochter und seine eigene prekäre finanzielle Lage verwies. Der Umstand, dass Wilhelm Murtfeldt zu diesem Zeitpunkt bereits einen Studienplatz im Atelier eines Düsseldorfer Akademieprofessors für seine Tochter organisiert hatte, könnte dem Antrag zusätzlichen Nachdruck verliehen haben:

„Meine jüngste Tochter Amalie [...] hat sich entschlossen, sich ganz der Kunst der Malerei zu widmen. Um ihr nun in diesem Entschlusse möglichst behülflich zu sein, habe ich geglaubt, sie dem Unterrichte des berühmten Professor Sohn [Carl Ferdinand Sohn] in Düsseldorf zur weiteren Ausbildung anzuvertrauen zu müssen u. habe nun von diesem, nachdem ich ihm bereits früher einige Oelgemälde von der Hand meiner Tochter zur Beurtheilung eingesandt, von demselben, welcher bekanntlich nur Individuen von entschiedenem Talente und offener Befähigung zur Kunst zu Schülern annimmt, die erfreuliche Zusicherung erhalten, meiner Tochter gern einen Platz in seinem Atelier anweisen und sich ihrer Ausbildung als Künstlerin in der Malerei annehmen zu wollen.“¹⁰²³

Nachdem der Bitte im April desselben Jahres nachgekommen wurde¹⁰²⁴, studierte Amalie Murtfeldt drei Jahre lang in Düsseldorf – finanziert durch den Bremer Senat. Danach ging sie nach Berlin und bildete sich von 1852 bis 1855 durch das Kopieren Alter Meister weiter. Dies setzte sie anschließend zwei Jahre lang in Paris fort, wobei sie zusätzlich im Atelier von Thomas Couture arbeitete. 1857 kehrte sie in ihre Heimatstadt zurück. Hier war sie bis 1866 als Zeichenlehrerin in einer Mädchenschule tätig. Aus dieser Phase stammt ihr Selbstporträt (Abb. 130), das sich heute in der Sammlung der Kunsthalle Bremen befindet. Es zeigt Amalie Murtfeldt im Alter von 32 Jahren. Fünf Jahre nach Entstehung dieses Selbstporträts zog es auch Amalie Murtfeldt – ähnlich wie ihre Bremer Künstlerkollegen Dreyer, Hampe und Steinhäuser – nach Rom. Im Gegensatz zu Hampe und Steinhäuser kehrte Murtfeldt jedoch 1868/69 endgültig in ihre Heimatstadt zurück und betätigte sich fortan als Kunstlehrerin und Porträtistin des Bremer Großbürgertums mit eigenem Atelier. Ab 1852 war sie regelmäßig an den Ausstellungen des Kunstvereins in Bremen beteiligt.

Auch wenn Amalie Murtfeldt als aktive Künstlerin damit genau genommen nicht mehr in die hier interessierende Zeitspanne fällt, so ist sie doch in der zweiten Phase des Bremer Sammlungswesens sozialisiert und ausgebildet worden. Außerdem ist es nach wie vor mehr als bemerkenswert, dass sie als Frau – noch dazu inmitten der Revolutionszeit – eine finanzielle Förderung vom Senat erhalten hat. Amalie Murtfeldt starb 1888 in Bremen. Bereits

1023 Murtfeldt, Wilhelm: „Hoher Senat!“, transkribiert von der Verfasserin, transkribiert von der Verfasserin, S. 1 und 2, in: Gewährung staatlicher Stipendien an Maler, Zeichner und Kupferstecher, 2-T.6.n.3.c (StA Bremen).

1024 Witte: „7. April 1849“, in: Gewährung staatlicher Stipendien an Maler, Zeichner und Kupferstecher, 2-T.6.n.3.c (StA Bremen).

ein Jahr nach ihrem Tod fand ihr zu Ehren – auf Initiative von Arthur Fitger – eine Retrospektive in der Kunsthalle Bremen statt.¹⁰²⁵ Beides spricht für ein ab Mitte des 19. Jahrhunderts einsetzendes, ausgeprägteres Bewusstsein der Vertreter der Stadt Bremen für die Förderung und Würdigung ihrer Kulturschaffenden.

Bei den während der zweiten Phase des Bremer Sammlungswesens herausstechenden und daher eigens vorgestellten Künstlerpersönlichkeiten zeigte sich Ähnliches wie auch schon in der ersten Phase: Sie hatten eine kunsthandwerkliche oder künstlerische Grundausbildung in ihrer Geburtsstadt erhalten, gingen danach an eine Akademie oder in das Atelier eines akademisch ausgebildeten Lehrers in Dresden, Düsseldorf, Berlin, Paris oder Rom. Dabei wurden sie häufig von Bremer Privatleuten oder sogar vom Senat unterstützt. Das heißt, das Talent, aber auch die Bedürftigkeit der lokalen Maler wurde durchaus offiziell (an)erkannt. Vielleicht deswegen kehrten viele Künstler nach ihrem Studium zumindest zeitweise wieder nach Bremen zurück, aber mit Ausnahme von Amalie Murtfeldt hielt es wenige längerfristig oder endgültig dort. Die künstlerische Perspektivlosigkeit dürfte gerade im Vergleich zu den vorher besuchten Residenz- und Akademiestädten zu sehr ins Gewicht gefallen sein. Alle vorgestellten Künstler hielten jedoch den Kontakt zu ihrer Heimatstadt konstant aufrecht. Dies ist einerseits auf die finanzielle Förderung und andererseits auf die Beteiligung an Ausstellungen des Kunstvereins und den Erhalt von öffentlichen oder privaten Aufträgen zurückzuführen. Die in Anhang XXXI. abgebildete Auflistung zeigt, dass alle näher behandelten Künstler 1892 mit mindestens einem Werk im ersten Sammlungskatalog des Kunstvereins beziehungsweise der Kunsthalle Bremen vertreten waren. Die bevorzugten Gattungen der genannten Künstler waren Porträts, Landschaften, Genredarstellungen und im Falle von Carl Steinhäuser außerdem Denkmäler und Grabskulpturen. Es handelte sich hierbei also eher um kommerziell ausgerichtete und absatzfähige Motive. Die Künstler entsprachen damit weitgehend dem Käufer- und Sammlergeschmack der Zeit und nicht zuletzt besonders demjenigen Bremens. Was die qualitative Einschätzung der Künstler und ihrer Werke angeht, so sind diese sicher nicht unbedeutend, aber eben auch nicht über die Maßen herausragend gewesen. Zweifelsohne gelang es den vorgestellten Künstlern nicht, an die Erfolge oder den Ruhm ihrer Lehrer wie Schadow, Rauch oder Thorvaldsen anzuknüpfen. Zwei von ihnen, Meyer von Bremen und Carl Steinhäuser, hielten aber immerhin eine Professur an einer Akademie inne.

¹⁰²⁵ Zu der Ausstellung erschien kein Katalog.
Vgl. Becker 2000, S. 149.

Es zeigt sich also, dass die geographische Abgeschiedenheit Bremens hier im Gegensatz zum Sammlungswesen definitiv stark von Nachteil war: Während bedeutende Kunstsammlungen auch abseits eines Kunsthandelszentrums aufgebaut werden konnten, galt dies nicht im selben Maße für Künstler und ihre künstlerische Produktion. Diese war und ist sehr stark von der akademischen Ausbildung, vom künstlerischen Austausch, vom lokalen Absatzmarkt und von zuträglichen Lebens- und Arbeitsbedingungen abhängig. All dies war bis 1849 in Bremen noch nicht gegeben. Exemplarisch hierfür steht die 1828 von Ernst Heinrich Wilhelm Hampe in Dresden und nicht in Bremen gefertigte *Bildnisgruppe junger Künstler* (Abb. 126).

2.2.2. Kunsthandel und Auktionswesen

In der zweiten Phase des Bremer Sammlungswesens im frühen 19. Jahrhundert sind in Bezug auf den Kunsthandel und das Auktionswesen im Vergleich zur ersten Phase weitreichende Veränderungen festzustellen. Anhand der im Archiv der Kunsthalle Bremen überlieferten Auktionskataloge lassen sich diese gut nachzeichnen. Die Zahl und die Häufigkeit der überlieferten Auktionen nahmen erheblich zu: Sind in der Zeit von 1770 bis 1823 nur sieben Auktionskataloge dokumentiert, so sind es in der Zeit von 1823 bis 1849 mit 23 überlieferten Katalogen mehr als dreimal so viele (siehe Anhang IV.). Allerdings ist hier abermals darauf hinzuweisen, dass diese vermeintliche Faktenlage eine Frage der Überlieferung ist. So ist es durchaus möglich, dass es in der ersten Phase des Bremer Sammlungswesens mehr Auktionen gab als solche dokumentiert sind und sich in der zweiten Phase lediglich die Überlieferungsmodalitäten verbessert haben. Dennoch lässt sich anhand der überlieferten Auktionskataloge ablesen, wer die Akteure des Kunsthandels zwischen 1823 und 1849 waren und welche Aufgabenbereiche ihnen jeweils zukamen. Das Monopol auf Versteigerungen, also das reine Auktionswesen, scheinen Johann Georg Heyse und sein Sohn Ludwig Wilhelm Heyse übernommen zu haben. Von 1825 bis kurz vor seinem Tod im Jahre 1833 hat Johann Georg Heyse elf Auktionen durchgeführt.¹⁰²⁶ Nach seinem Tod führte sein Sohn Ludwig

¹⁰²⁶ Vgl. Kat. Aukt. Bremen 1825, Juny 1826, 1827 (4), 1828, 1829, 1830, 1831/32 und 1832 (A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834, Kat. Br. 1834–1846 und Kat. Br. 1813–1902).

Wilhelm Heyse (1800–1848) die Geschäfte fort. Von 1834 bis 1841 fanden unter seiner Ägide neun Kunstauktionen statt.¹⁰²⁷ Wie in Kapitel 1.3.3. bereits dargestellt, hatten sich Vater und Sohn Heyse jedoch mit wenigen Ausnahmen¹⁰²⁸ durch Fachleute abgesichert. Zu diesen Fachleuten gehörten die lokalen Künstler Johann Heinrich und Gottfried Menken, Friedrich Adolph Dreyer, Gerhard Friedrich Stöver (erster Konservator des Kunstvereins) und Stephan Messerer (zweiter Konservator des Kunstvereins). In den Vorworten und/oder sogenannten Verkaufs-Bedingungen der meisten Auktionskatalogen von Vater und Sohn Heyse sind Hinweise wie Folgender zu lesen:

„Für Auswärtige, die eine genauere Beschreibung und Schätzung wünschen, möchten die Kenntnisse einiger hiesigen rühmlichst bekannten Künstler, die sich in den hier kürzlich stattgefundenen Auktionen das Vertrauen derselben zu erwerben gewusst haben, einen sicheren Leitfaden geben. Bremen, im Mai 1826 [...]. Zur Besorgung sicherer Aufträge, erbieten sich die Herren Joh. Heinrich und Gottfried Menken, F. A. Dreyer und der Buchhändler L. W. Heyse. J. G. Heyse, Auctionator.“¹⁰²⁹

Im Unterschied zur ersten Phase des Bremer Sammlungswesens teilten nicht mehr Buchbinder und -händler, Juweliere, Künstler und Juristen den Bereich des Kunsthandels und des Auktionswesens unter sich auf, sondern nur noch Buchhändler und Künstler. Erste waren reine Auktionatoren, während Zweite sie dabei fachlich berieten und damit Kunsthändler im eigentlichen Sinne waren. Juristen wurden erstaunlicherweise so gut wie gar nicht mehr bemüht. Nur in einer Auktion von Ludwig Wilhelm Heyse im Jahre 1839¹⁰³⁰ wurde neben Friedrich Adolph Dreyer als Fachmann ein Advokat namens Krellenberg hinzugezogen. Dies könnte jedoch damit zusammenhängen, dass es sich um den Nachlass des Künstlers Johann Christoph Baese handelte (siehe Anhang IV.).

1831 hatte der bislang als Künstler, Lithograph, Sammler, Ausstellungsmacher und Urvater des Kunstvereins in Bremen in Erscheinung getretene Kunsthändler F. A. Dreyer ein Gesuch an den Senat gerichtet, in dem er um offizielle Vereidigung als Kunstmakler bat (siehe Anhang XXXII.). In seinem sechs Seiten umfassenden Schreiben wies er zunächst selbstbewusst auf seine Fachexpertise sowie auf das vorhandene Vertrauen der lokalen Kunstfreunde hin und formulierte folgenden Wunsch:

1027 Vgl. Kat. Aukt. Bremen 1834 (2) und von 1836, 1837, 1838, 1839, 1840 (2) und 1841 (A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834 und Kat. Br. 1834–1846)

1028 Vgl. Kat. Aukt. Bremen 1827, 1837, April 1840 und Mai 1840 (A KH Bremen, Kat. Br. 1813–1902, Kat. Br. 1834–1846).

1029 Kat. Aukt. Bremen Juni 1826, S. 4 und 5 (A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834)

1030 Vgl. Kat. Aukt. Bremen 1839 (Slg. Baese) (A KH Bremen, Kat. Br. 1834–1846)

„Um aber meine erworbene Kenntnis nicht nur für mich sondern auch für das Publicum noch nützlicher zu machen, ist bei mir der Wunsch entstanden, das Zutrauen zu mir und meiner Kunstkenntnis gewissermaßen insofern öffentlich sanctionirt zu sehen, wie der Staat bei anderen speciellen Kenntnissen, z.B. der Waarenkunde, dergleichen Sanctionen erteilt, und ich wünsche mich um eine Anstellung als Kunstmäkler zu bewerben, so wie solche in Hamburg, Amsterdam und in anderen großen Städten, überall bereits angestellt sind.“¹⁰³¹

Bemerkenswert erscheint auch hier wieder der Verweis auf andere Städte, insbesondere auf die Nachbarstadt Hamburg, die ja bereits bei Dreyers Gemäldegalerie sowie bei der Gründung des Kunstvereins vorbildhaft war.¹⁰³²

Im Anschluss an oben zitierte Zielsetzung führte Dreyer insgesamt elf Argumentationspunkte auf, um sein Anliegen zu untermauern. Zunächst skizzierte er unter Punkt 1–4 die Ausgangssituation in Bremen: Dort gäbe es nach wie vor besonders in den Familien der städtischen Elite einen reichen Kunstbesitz (Punkt 1). Überdies sei Bremen seit etwa 1820 ein Umschlagplatz für Kunstobjekte geworden, die aus Städten wie Augsburg und Paris eingesandt wurden (Punkt 2). Letztere Aussage spricht für einen überregional beziehungsweise international agierenden und florierenden Kunsthandel.¹⁰³³ Zudem sei ein in Bremen wachsendes Kunstinteresse festzustellen, was Dreyers Ansicht nach mit der Gründung und dem Fortschreiten des Kunstvereins zusammenhänge (Punkt 3). Vor allem bei Schätzwerten von Kunstwerken sei eine unhaltbare Beliebigkeit gegeben, weil sie zum Nachteil für die Bürger Bremens sei (Punkt 4). Aus diesen Gründen fasste Dreyer sein Ansinnen unter Punkt 5 erneut zusammen und zählte unter Punkt 6 sämtliche von ihm erworbene Kenntnisse und Qualifikationen auf: er habe seit Jahren Verzeichnisse von Gemälde- und Graphiksammlungen angefertigt, im Zuge dessen habe er Künstlerzuschreibungen und Schätzungen für Mindestgebote vorgenommen, den Verkauf organisiert, Nachlassverwaltungen geregelt und außerdem seit achtzehn Jahren Schätzungen für die sogenannte Association bremischer Einwohner zur Versicherung gegen Feuersgefahr getätigt. Er forderte daher unter Punkt 7 die nur durch den Eid gewährleistete „Garantie für die Unparteilichkeit, Sorgfalt und Accuranz eines Sachverständigen in jenem

1031 Gesuch von F. A. Dreyer um Ernennung zum Kunstmakler, Bremen, im Mai 1831, handschriftliches Dokument, transkribiert von der Verfasserin, S. 1 (StA Bremen, Kunstmäkler 1831–1873: 2-Ss.1.A.23.).

1032 Siehe Kapitel 1.5.3.4. und 2.3.1.

1033 Hiervon zeugen auch die in der Bibliothek der Kunsthalle Bremen archivierten überregionalen und internationalen Auktionskataloge aus dem Besitz von J. H. Albers und H. Klugkist (Signatur Kat. Auct. Leipzig 1823 ff. – in manche dieser Kataloge wurde ein Vermerk eingeklebt mit der Beschriftung „zu Aufträgen empfiehlt sich J. G. Heyse“, vgl. Kat. Auct. Dresden 1829, A KH Bremen) sowie die Briefkorrespondenz beziehungsweise Geschäftsbeziehung zwischen Klugkist und dem Hamburger Kunsthändler Harzen (siehe Kapitel 2.5.1.1.).

Geschäftskreise¹⁰³⁴. Obwohl Dreyer in der Einleitung noch äußerst selbstsicher darauf verwiesen hatte, dass er keine Konkurrenz zu fürchten habe, machte er unter Punkt 8 und 9 darauf aufmerksam, dass er ein Fachstudium als Voraussetzung und Bedingung für das Amt als vereidigter Kunstmakler ansehe und gerade vor Gericht ein Fachmann einem reinen Auktionator wie Heyse oder einem Ausmiener wie Polemann vorzuziehen sei. In Punkt 10 bekräftigte Dreyer seine Qualifizierung qua Publikums- und Kundenzufriedenheit und erklärte in Punkt 11, dass sich für den Staat keinerlei Nachteile ergäben, da er weder eine Entlohnung noch ein anderes Privileg außer der Vereidigung verlange.

Dem Gesuch wurde erst zwölf Jahre später, im Jahre 1843 stattgegeben.¹⁰³⁵ Friedrich Adolph Dreyer war damit zum ersten vereidigten Kunstmakler Bremens geworden. Dadurch war seine Bedeutung für den lokalen Kunsthandel nicht nur offiziell anerkannt, sondern auch konsolidiert worden. In der Folge führte Friedrich Adolph Dreyer 1844 und 1846 zwei Versteigerungen durch (siehe Anhang IV.). In den Auktionskatalogen und auch im Bremer Adressbuch wurde er fortan als Kunstmakler genannt¹⁰³⁶. Während der Revolutionsjahre haben sich keine Auktionskataloge erhalten. Erst 1853 fand – nach dem Stand der Überlieferung – die nächste Versteigerung statt.¹⁰³⁷ Sie wurde von Friedrich Adolph Dreyers Sohn Johann Daniel Dreyer durchgeführt. Dieser hatte nach dem Tod seines Vaters im Jahre 1850 einen Antrag an den Senat gestellt, in dem er um die Nachfolge im Amt als Kunstmakler bat.¹⁰³⁸ Ab 1853 wurde Johann Daniel Dreyer im Bremer Adressbuch als Kunstmakler aufgeführt.¹⁰³⁹

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass es von 1823 bis 1843 noch eine gewisse Vielschichtigkeit in Bezug auf den Kunsthandel und das Auktionswesen gab – wenn diese auch nicht gar so stark ausgeprägt war wie noch zwischen 1770 und 1823: Kunsthändler und Auktionatoren teilten sich diesen Bereich. Ab 1843 setzte dann mit der Vereidigung Friedrich Adolph Dreyers und den Aktivitäten des Kunstvereins im Bereich des Kunsthandels eine zunehmende Professionalisierung und Spezialisierung ein. Diese Entwicklung wird in Kapitel 2.4.3. geschildert.

1034 Gesuch von F. A. Dreyer um Ernennung zum Kunstmakler, Bremen, im Mai 1831, handschriftliches Dokument, transkribiert von der Verfasserin, S. 3 (StA Bremen, Kunstmäkler 1831–1873: 2-Ss.1.A.23.).

1035 Vgl. „Vorschriften für den zum Kunstmäkler ernannten Friedrich Adolph Dreyer“, 15. November 1843, transkribiert von der Verfasserin (StA Bremen, Kunstmäkler 1831–1873: 2-Ss.1.A.23.).

1036 Vgl. BA 1843, S. 328, BA 1845, S. 331, BA 1850, S. 497.

1037 Vgl. Kat. Aukt. Bremen 1853 (Unbekannte Slg.) (A KH Bremen, Kat. Br. 1813–1902).

1038 Vgl. J. D. Dreyer: „Hoher Senat!“, 4. Juni 1850, transkribiert von der Verfasserin (StA Bremen, Kunstmäkler 1831–1873: 2-Ss.1.A.23.).

1039 Vgl. BA 1853, S. 509.

2.3. Der Kunstverein in Bremen – ein elitärer Kreis von Kunstsammlern und -liebhabern

2.3.1. Die offizielle Gründung des Kunstvereins 1823

Wie bereits in Kapitel 1.5.4. gezeigt, bildete der Wunsch, die Sammlung von Kupferstichen und Handzeichnungen der Familie Duntze in Bremen zu erhalten und in gemeinschaftliches Eigentum übergehen zu lassen, den endgültigen Auslöser für die offizielle Gründung des Kunstvereins in Bremen. Diese fand am 14. November 1823 auf Einladung von Senator Dr. Hieronymus Klugkist in den Räumen des „Museums“ statt.¹⁰⁴⁰

Der Umstand, dass Kunstliebhaber in Bremen Ende 1822 zunächst an bereits bestehende Institutionen wie die Börsenversammlung beziehungsweise den Senat, das „Museum“ und die „Union“ herangetreten waren, um ihre Interessen vertreten zu sehen und pflegen zu können und nach Zurückweisung selbstständig den Kunstverein in Bremen gründeten, ist im Übrigen in dieser Form unbekannt gewesen. Dies kann deshalb – genauso wie die in Kapitel 1.5.3. dargestellten Bestrebungen von Friedrich Adolph Dreyer – als eine wirkliche Neuentdeckung zur Gründungsgeschichte des Kunstvereins in Bremen gelten. In einer Zeitachse zur Vorgeschichte desselben wurden die wichtigsten Daten zusammengefasst (siehe Anhang XXIX), wobei diejenigen unterhalb der Zeitachse die Vorgänge in Bremen zeigen und diejenigen oberhalb der Zeitachse Ereignisse andernorts und damit mögliche Beeinflussungen für Bremen darstellen. Was die potentiellen Einflüsse von Außen angeht, so erscheint es von besonderem Interesse, dass Hieronymus Klugkist offenbar im Zuge der offiziellen Gründung des Kunstvereins Anfragen an Personen geschickt hatte, die mit Vereinsgründungen und -strukturen vertraut waren. Denn nur ein paar Wochen nach der offiziellen Gründung des Kunstvereins (14. November 1823) erhielt Klugkist einen Brief eines Hermann Stort/Stork vom 6. Dezember 1823, in dem dieser von der Gesellschaft „Felix Meritis“¹⁰⁴¹ in Amsterdam berichtete (Anhang XXXV.):

„Hiermit glaube ich nur die mir vorgelegten Fragen genügend beantwortet, und es soll mich freuen wenn Sie darauf einige Anleitung zur Bildung des beabsichtigten Kunst Vereins hernehmen können.“¹⁰⁴²

1040 Vgl. Protocoll der Gesellschaft des Kunstvereins, 14. November 1823, S. 1 (A KH Bremen, Vorstandsprotokolle 1823–1849: 24 a).

1041 Die Gesellschaft „Felix Meritis“ wurde 1777 in Amsterdam gegründet und widmete sich verschiedenen Themenbereichen. Sie hatte sich 1788 an der Keizersgracht ein eigenes Vereinshaus erbaut. Seit 1988 ist sie eine Stiftung und agiert als international vernetztes Kulturzentrum, vgl. Gompes, Loes & Ligtelijn, Merel: Spiegel van Amsterdam: Geschiedenis van Felix Meritis, Amsterdam 2007, S. 17–81.

1042 Brief von Hermann Stort/Stork [?] an Hieronymus Klugkist vom 6. Dezember 1823, S. 2, transkribiert von der Verfasserin, ergänzt von Elke Humml (A KH Bremen, Nachlass Hieronymus Klugkist: Schatulle (ohne Signatur)).

Kurze Zeit später erreichte Klugkist ein Schreiben vom Hamburger Kunsthändler Georg Ernst Harzen vom 12. Dezember 1823, in welchem dieser wiederum über den Hamburger Kunstverein informierte (Anhang XXXVI.):

„Es wird mich sehr erfreuen bald zu erfahren daß Ihr so verdienstliches Unternehmen begonnen hat, ich nehme gewis den aufrichtigsten Antheil daran und bitte Ew. Hochwohlgeb. [oren] versichert zu seyn, daß Sie auf mich zählen können, wo ich nur zur Beförderung so rühmlicher Zwecke ein Scherflein beitragen darf.“¹⁰⁴³

Aus dem Brief von Hermann Stort/Stork geht hervor, dass Klugkist diesem am 16. November 1823, also zwei Tage nach der offiziellen Gründung des Kunstvereins geschrieben hatte.¹⁰⁴⁴

Aus dem Schreiben von Harzen geht nichts Entsprechendes hervor. Es ist jedoch anzunehmen, dass dies ebenfalls im Zeitraum und damit im Zuge der offiziellen Gründung des Kunstvereins in Bremen geschehen war.

Zu den genannten Vereinen sei an dieser Stelle nur erläutert, dass „Felix Meritis“ um 1823 eher der Bremer Gesellschaft „Museum“ entsprach, weil sie nicht auf bildende Kunst festgelegt war, sondern im Gegenteil ein sehr viel breiteres Themen- und Fächerspektrum (Zeichenkunde, Naturwissenschaften, Literaturwissenschaften, Musik, Handel und Seefahrt) aufwies. Im Gegensatz zum „Museum“ gab es dort aber eine Gruppe von Kunstliebhabern, für die entsprechende Veranstaltungen wie zum Beispiel die sogenannten Kunstbetrachtungen organisiert wurden, an denen erstaunlicherweise auch Frauen (neben Konzertbesuchen) teilnehmen durften.¹⁰⁴⁵ Über diese hatte Klugkist sich wohl vornehmlich Erläuterungen erbeten:

„Die hiesige Gesellschaft Felix Meritis, mit deren Einrichtung in Betreff der Besichtigung von Zeichnungen etc. Sie bekannt werden möchten, ist von großem Umfange und vereinigt die Cultivirung von bildenden Künsten sowohl als von Wissenschaften, so daß das Kunstbeschauen (wie das Besichtigen der Zeichnungen genannt wird) nur einen kleinen Theil der gesammten Werkzaamheden [Tätigkeiten] ausmacht.“¹⁰⁴⁶

Demgegenüber handelte es sich beim Hamburger Kunstverein 1823 ausdrücklich um eine Verbindung ausschließlich von Kunstfreunden, bei der es vornehmlich um die Unterhaltung über und die Auseinandersetzung mit (Druck-)graphiken ging.¹⁰⁴⁷ Allerdings hatte sich der

1043 Brief von Georg Ernst Harzen an Hieronymus Klugkist vom 13. Dezember 1823, S. 7, transkribiert von Silke Reuther, ergänzt von der Verfasserin und von Elke Humml (A KH Bremen, Nachlass Hieronymus Klugkist: Schatulle (ohne Signatur)).

1044 Vgl. Brief von Hermann Stort/Stork [?] an Hieronymus Klugkist vom 6. Dezember 1823, S. 1, transkribiert von der Verfasserin, ergänzt von Elke Humml (A KH Bremen, Nachlass Hieronymus Klugkist: Schatulle ((ohne Signatur))).

1045 Vgl. ebd., S. 1 und 2.

1046 Ebd., S. 1.

1047 Vgl. Brief von Georg Ernst Harzen an Hieronymus Klugkist vom 13. Dezember 1823, S. 2, transkribiert

Verein aus der sogenannten Patriotischen Gesellschaft herausgebildet beziehungsweise von dieser abgespalten:

„Unsere Gesellschaft zur Beförderung der Künste und nützlichen Gewerbe der sog. Patriotischen, gebührt vornämlich das Verdienst seit einer Reihe von Jahren durch Unterhaltung mehrer Schulen im freien Handzeichnen und Reissen und durch Ertheilung von Prämien und Reisestipendien die Kunst gefördert zu haben, allein ihr Wirkungskreis ist mannigfalt[ig] und umfaßt zugleich Fabrik und Industriezweige Oeconomie Agricultur u.s.w. es hat sich daher bey dieser Kraftverteilung einmal ein rechter Vereinigungspunkt für die eigentlichen Kunstfreunde bey derselben etabliren wollen. Der hiesige Kunstverein, beruhend auf vieljährige freundschaftliche Verbindung mehrer ausgezeichneten Kunstfreunde hat sich erst seit drey Jahren wo er meine Wohnung zu seinen Zusammenkünften benutzt zu einer geschlossenen Gesellschaft gestaltet, die in den Wintermonaten wöchentlich einmal sich versammelt.“¹⁰⁴⁸

Dies bestätigt die Forschungsergebnisse zur Vorgeschichte des Hamburger Kunstvereins, zu denen Marina und Uwe M. Schneede 1984 gekommen waren¹⁰⁴⁹ und relativiert gleichzeitig das allgemein auf 1817 angesetzte Gründungsdatum¹⁰⁵⁰.

Inwiefern die in beiden Briefen erteilten Auskünfte beeinflussend für die Satzungen und Aktivitäten des Kunstvereins in Bremen waren, wird in den folgenden Kapiteln an gegebener Stelle erläutert werden.

Lange bevor Klugkist die Antwortschreiben auf seine Anfragen erhalten hatte, ja sogar noch etwa einen Monat vor der offiziellen Gründung des Kunstvereins hatte er am 10. Oktober 1823 im Namen mehrerer Kunstfreunde bereits eine Art Informationsschreiben beziehungsweise einen Aufruf zur bevorstehenden Gründung verfasst (siehe Anhang XXXIV.). Schon darin formulierte er die Hauptmotivation und die zentrale Zielsetzungen:

„Der Gedanke für einen „Kunst-Verein“ [unterstrichen] zu bilden hat unsere Freunde seit kurzem lebhaft beschäftigt. Sie denken sich eine, anfangs nicht zu zahlreiche Versammlung von Freunden der bildenden [unterstrichen] Künste / 90 Mitglieder / die den Vorsatz hat, den Sinn, welcher in Bremen wohl noch nicht im richtigen Ebenmaße zur übrigen Bildung – vorangeschritten [?] und entwickelt ist, den Sinn für das Schöne bey sich und Anderen in mannigfaltiger Weise auszubilden, zugleich aber durch Betrachtung von Kunstsachen sich gefällig zu vergnügen.

Es würde daher der Kunstverein danach zu streben haben, eine Sammlung von Kunstwerken zu bilden, theils und nach und nach Stoff für die Betrachtung zu gewinnen, theils der unwürdigen Versplittung schätzbarer Privatsammlungen vorbeugend [unterstrichen], theils im

von Silke Reuther, ergänzt von der Verfasserin und von Elke Humml (A KH Bremen, Nachlass Hieronymus Klugkist: Schatulle (ohne Signatur)).

1048 Ebd., S. 1 und 2.

1049 Vgl. Schneede (I und II) 1984 a, o.S. und Schneede 1984 b, S. 336 und 337.

1050 Vgl. Platte, Hans: 150 Jahre Kunstverein in Hamburg. 1817–1967 (Schriften des Kunstvereins in Hamburg, Band 2), Hamburg 1976, o.S.; Reuther 2011, S. 49; Schneede 1984 a (I), o.S.; Schneede 1984 b, S. 336 und 337 und Geschichte des Kunstvereins in Hamburg Online, <http://www.kunstverein.de/kunstverein/geschichte/index.php> (08. März 2015).

Verlaufe der Zeiten eine Kunstsammlung zusammen zu bringen welche der Vaterstadt [Seite 1] zur Ehre gereichen könnte. Es würde zugleich darauf bedacht zu nehmen seyn, daß diese Sammlung kein verschlossenes Hort werde, vielmehr auf liberale Weise Vielen zu Nutzen und Genuß zugänglich bleibe. Sie würde freylich anfangs nur klein ausfallen können damit so Kunstgenuß durch freywillig gezeichnete ganz kleine [unterstrichen] Actien zusammengebracht werden könnte, welche aus den Beyträgen der Mitglieder mäßig verzinst und allmählig abgetragen werden dürfften [...]. Bremen den 10. October 1823 Namens der gedachten Kunstfreunde, H. Klugkist.¹⁰⁵¹

Hier zeigt sich neben der Ähnlichkeiten zu Dreyers Gesuch von 1817 (siehe Kapitel 1.5.3.4.), auf dem dieses mit Sicherheit aufbaut, die Eigenheit des Kunstvereins in Bremen: die Vereinsgründung diene nicht nur der Aneignung und Vermittlung von Kunstsachverständnis wie beispielsweise anfangs beim Kunstverein in Hamburg¹⁰⁵², sondern eben gerade dem Aufbau einer vereinseigenen, aber der bürgerlichen Gesellschaft zugänglichen Sammlung. Diese sollte „der Vaterstadt zur Ehre gereichen“¹⁰⁵³ und zudem den Verlust „schätzbarer Privatsammlungen“¹⁰⁵⁴ in ihrer Gesamtheit verhindern. Rudolf Blaum hatte dies in einem Beitrag zu Bremischen Bürgerinitiativen als Kulturträger folgendermaßen auf den Punkt gebracht und darüber hinaus die Entwicklung bis ins 20. Jahrhundert skizziert:

„Das Besondere der bremischen Gründung [des Kunstvereins in Bremen] entwickelte sich [...] in der engen Verbindung mit dem Aufbau eines Kunstmuseums. Dieser vollzog sich zunächst [...], indem der Vereinigung von ihrem Beginn an bedeutende Stiftungen an Kunstgegenständen zufließen. Sie führten dazu, daß 1848/49 der erste Kunsthallenbau entstand, in dem nicht nur Ausstellungen gezeigt wurden, sondern auch die Sammlungen mindestens zum Teil der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden. 1899 bis 1902 kam es dann zu dem heute noch bestehenden Erweiterungsbau. Gleichzeitig fand der Gedanke des systematischen Aufbaues einer Gemälde-Galerie in der Berufung Gustav Paulis zum ersten Direktor seinen Ausdruck. Damit erhielt die untrennbare Einheit von Kunstverein und Kunsthalle ihre endgültige Ausgestaltung, wie sie bis in die Gegenwart fortbesteht.“¹⁰⁵⁵

1051 Hieronymus Klugkist, Niederschrift vom 10. October und 9. November 1823, Aufruf zur Gründung eines Kunstvereins in Bremen, transkribiert von der Verfasserin (A KH Bremen, Nachlass Hieronymus Klugkist: Schatulle (ohne Signatur)).

1052 Vgl. Brief von Georg Ernst Harzen an Hieronymus Klugkist vom 13. Dezember 1823, S. 2., transkribiert von Silke Reuther, ergänzt von der Verfasserin und von Elke Humml (A KH Bremen, Nachlass Hieronymus Klugkist: Schatulle (ohne Signatur)).

1053 Hieronymus Klugkist, Niederschrift vom 10. October und 9. November 1823, Aufruf zur Gründung eines Kunstvereins in Bremen, transkribiert von der Verfasserin (A KH Bremen, Nachlass Hieronymus Klugkist: Schatulle (ohne Signatur)).

1054 Ebd.

1055 Blaum, Rudolf: Bremische Bürgerinitiativen als Kulturträger, in: 450 Jahre Altes Gymnasium zu Bremen, Bremen 1978, S. 220 und 221.

2.3.2. Die zentralen Zielsetzungen und die soziale Zusammensetzung

Im Februar 1824, vier Monate nach der offiziellen Gründung des Kunstvereins in Bremen, erschienen die ersten gedruckten Gesetze desselben (Abb. 131). In Hinblick auf die zentralen Zielsetzungen und die soziale Zusammensetzung sind dabei vor allem die Paragraphen 1, 2, 4 und 10 von besonderer Bedeutung:

„§ 1. Der Zweck des Kunstvereins in Bremen ist den Sinn für das Schöne zu verbreiten und auszubilden. § 2. Er beschränkt sich dabei auf bildende Kunst [...]. § 4. Der Verein wird bemüht seyn allmählich Kunstsachen zu sammeln und diese Sammlung zugänglich zu machen [...]. § 10. Die Zahl der ordentlichen Mitglieder des Vereins ist auf 50 beschränkt.“¹⁰⁵⁶

Vergleicht man diese mit den in der Niederschrift von Klugkist formulierten Hauptzielen vom 10. Oktober 1823 (siehe Anhang XXXIV.), dann fallen einem größtenteils Parallelen, aber auch eine entscheidende Abweichung auf. Letztere betrifft die Mitgliederzahl: Während Klugkist diese im Oktober 1823 noch auf neunzig Personen angelegt hatte, wurde die Beschränkung nun auf fünfzig Mitglieder minimiert. Damit war der Verein verhältnismäßig elitär ausgerichtet. Dies widersprach völlig der Ausrichtung von „Felix Meritis“, denn diese hatte bereits 1823 eine Mitgliedschaft von 400 bis 500 Personen und zudem waren bereits damals die von der Gesellschaft veranstalteten Konzerte zumindest für Stadtbewohner Amsterdams öffentlich.¹⁰⁵⁷ Hingegen könnte der Kunstverein in Hamburg vorbildhaft für die von Klugkist vorgenommene Mitgliederbeschränkung gewesen sein, denn selbiger hatte seine Mitgliederzahl – jedoch aus Platzgründen – um 1823 auf dreißig Teilnehmer begrenzt.¹⁰⁵⁸ Wolfgang Kaschuba beschrieb diesen vermeintlichen Widerspruch zwischen Heraustreten in die Öffentlichkeit und elitärer Zusammensetzung 1994 mit dem Begriff der „Janusköpfigkeit“:

„Angesichts der beginnenden Öffnung der Gesellschaft nach der Jahrhundertwende, angesichts des von den Bürgerlichen eingeforderten Abbaus ständischer Schranken, wächst umgekehrt das bürgerliche Bedürfnis nach Statussicherheiten und Abgrenzungsmöglichkeiten – nun eben in dezenteren, in symbolischen Formen. Insofern sind die Vereine *janusköpfige Gebilde*: einerseits Foren der sozialen Öffnung und der politischen *Öffentlichkeit*, zumeist mit hohem demokratischen Anspruch, andererseits *private* Formationen, die sich aus den öffentlichen Gasthäuser [sic!] in eigene Vereinslokale absondern, die sich ihre eigenen

¹⁰⁵⁶ Gesetze des Kunstvereins in Bremen 1824, o. S. (StUB Bremen, Kunstverein, Brem.c.158a.Nr.1).

¹⁰⁵⁷ Vgl. Brief von Hermann Stort/Stork [?] an Hieronymus Klugkist vom 6. Dezember 1823, S. 3, transkribiert von der Verfasserin, ergänzt von Elke Humml (A KH Bremen, Nachlass Hieronymus Klugkist: Schatulle ((ohne Signatur)).

¹⁰⁵⁸ Vgl. Brief von Georg Ernst Harzen an Hieronymus Klugkist vom 13. Dezember 1823, S. 2, transkribiert von Silke Reuther, ergänzt von der Verfasserin und von Elke Humml (A KH Bremen, Nachlass Hieronymus Klugkist: Schatulle (ohne Signatur)).

Verkehrsformen und ihren eigenen sozialmoralischen Komment schaffen. Bürgerliche Vereinsgeselligkeit nimmt so – entgegen ihrem Anspruch – oft ausgesprochen elitäre und exklusive Gestalt an, sie will nicht nur *vornehme* Gesinnung, sondern auch *feine* Gesellschaft demonstrieren. Dafür eignet sich die Kunst vorzüglich, ohne die bürgerliche Exklusivität gleich in den Verdacht alten Privilegiendenkens geraten zu lassen. Denn im Unterschied zum Adel geht es hier nicht allein um Besitz, sondern um *Kennerschaft*. Es ist weniger eine Form der Selbstdarstellung *in* der Kunst – auch wenn das bürgerliche Individuum und die bürgerliche Lebenswelt natürlich zu einem häufigen Bildmotiv werden –, als vielmehr eine Selbstvergewisserung und Darstellung *über* die Kunst: Kunst als Signet für Bildung, Geschmack und Lebensstil.“¹⁰⁵⁹

Vor dem Hintergrund dieser Doppelnatur ist die Ausrichtung des Kunstvereins in Bremen sicher bis zur Öffnung desselben im Jahre 1843¹⁰⁶⁰ zu sehen.

Was die Gründungsmitglieder des Kunstvereins in Bremen angeht, so war bislang durch das Generalprotokoll des Kunstvereins vom 14. November 1823 lediglich bekannt, dass sich an diesem Tag 34 Kunstfreunde um den Initiator der Versammlung, Hieronymus Klugkist, gesellt hatten. Neben Klugkist wurden nur der Bürgermeister Heinrich Gröning (1774–1839)¹⁰⁶¹ und der bereits im Kapitel 1.4.1. erwähnte Jurist Dr. Christian Focke (Abb. 32) namentlich aufgeführt und erläutert, dass diese vereinbart hatten, zu dritt an einem Entwurf für die Gesetze des Kunstvereins zu arbeiten.¹⁰⁶² Wer die übrigen Gründungsmitglieder außer den Benannten waren, wurde an keiner Stelle erwähnt. Dies kann nun durch den Aufruf von Klugkist zumindest teilweise nachvollzogen werden. Klugkist verzeichnete folgende Personen, in deren Namen er die bevorstehende Vereinsgründung anzeigte beziehungsweise die zur Gründung erscheinen wollten: „Nonnen, A. G. Deneken, H. Gröning, J. H. Albers, I. H. A. Schumacher, Horn, Droste, A. Gröning, J. C. F. Gildemeister, J. M. Lameyer [...] und Dr. Menken [...]“.¹⁰⁶³ Mit Ausnahme von Nonnen, H. Gröning und J. M. Lamayer wurden alle Personen bereits in Kapitel 1.4.1. oder in den entsprechenden Anhängen (siehe Anhang VI. und VII.) aufgeführt und sind damit als Kunstsammler oder -eigentümer dokumentiert. Zudem ist hervorzuheben, dass sich die genannten Gründungsmitglieder mit Ausnahme von Nonnen, H. Gröning, J. H. Albers, J. M. Lameyer und Dr. Menken auch schon an der Finanzierung von

1059 Kaschuba, Wolfgang: Kunst als symbolisches Kapital. Bürgerliche Kunstvereine und Kunstideale nach 1800 oder: Vom realen Nutzen idealer Bilder, in: Vom realen Nutzen idealer Bilder. Kunstmarkt und Kunstvereine, hrsg. von Peter Gerlach, Aachen 1994, S. 16.

1060 Siehe Kapitel 2.4.1.

1061 Vgl. Bippin: Gröning, Heinrich, in: BB, S. 197 u. 198.

1062 Vgl. Protocoll der Gesellschaft des Kunstvereins, 14. November 1823, S. 1 und 2 (A KH Bremen, Vorstandsprotokolle 1823–1849: 24 a).

1063 Hieronymus Klugkist, Niederschrift vom 10. October und 9. November 1823, Aufruf zur Gründung eines Kunstvereins in Bremen, transkribiert von der Verfasserin (A KH Bremen, Nachlass Hieronymus Klugkist: Schatulle (ohne Signatur)).

Dreyers Gemäldegalerie beteiligt hatten (siehe Anhang XX.).

Im zweiten Direktionsprotokoll vom 13. Dezember 1823, also einen Monat nach der offiziellen Gründung, wurde im Übrigen vermerkt, dass Hieronymus Klugkist und Christian Focke zusammen mit drei weiteren Personen, nämlich Johann Heinrich Albers, Gottlieb Friedrich Carl Horn und dem ebenfalls bereits benannten Gerhard Christian Garlichs (siehe Kapitel 1.4.1. und Anhang VI. und VII.) in die Direktion gewählt wurden¹⁰⁶⁴. Damit stehen neben den Gründungsmitgliedern auch die ersten sogenannten Direktoren des Kunstvereins in Bremen fest.

Die erste ausführliche Mitgliederliste erschien erst vier Monate nach Vereinsgründung, im Februar 1824 im Anhang zu den ersten gedruckten Gesetzen des Kunstvereins (Abb. 131). Sie umfasst zu diesem Zeitpunkt die oben zitierte und in Paragraph 10 genannte Anzahl von fünfzig Mitgliedern.¹⁰⁶⁵ Daran lässt sich ablesen, dass das Interesse und die Bereitschaft, sich dieser neuen Vereinigung von Kunstfreunden anzuschließen, innerhalb des gehobenen Bremer Bürgertums groß gewesen ist. Unter den fünfzig Mitgliedern waren 28 der in Kapitel 1.4.1. und 1.5.3. und in den entsprechenden Anhängen VI., VII. und XX. bereits genannten Personen.¹⁰⁶⁶ Es handelte sich also überwiegend um bekannte beziehungsweise dokumentierte Kunstliebhaber. Überdies tauchen mit Ausnahme von Menken auch die bei Klugkist im Oktober 1823¹⁰⁶⁷ aufgeführten Gründungsmitglieder wieder auf. Darunter die bislang als Kunstsammler oder -eigentümer unbekannten Herren namens Nonnen, H. Gröning und J. M. Lameyer. Bei Erstem handelt es sich um Bürgermeister Simon Hermann Nonnen (1777–1847)¹⁰⁶⁸, bei Zweitem um Bürgermeister Heinrich Gröning (1774–1839)¹⁰⁶⁹ und bei Drittem um Senator Johann Matthias Lameyer (1752–1825)¹⁰⁷⁰. Bei ihnen und bei 26 weiteren Mitgliedern fällt auf, dass diese in der Mitgliederliste mit ihren akademischen, politischen oder wirtschaftlichen Titeln beziehungsweise Ämtern genannt wurden. Dies wiederum wirft

1064 Vgl. Protocoll der Gesellschaft des Kunstvereins, 13. December 1823, S. 1 und 2 (A KH Bremen, Vorstandsprotokolle 1823–1849: 24 a).

1065 Vgl. Gesetze des Kunstvereins in Bremen 1824, o. S. (StUB Bremen, Kunstverein, Brem.c.158a.Nr.1).

1066 Zu diesen gehören J. F. Abegg, J. H. Albers, F. A. Becher, J. M. Corssen, A. G. Deneken, F. F. Droste, J. Eggers, C. Focke, E. Focke, W. A. Fritze, G. C. Garlichs, J. C. F. Gildemeister, A. G. B. Gröning, G. F. C. Horn, A. Iken, J. F. W. Iken, H. Klugkist, T. Lürman, D. Meinertzhagen, A. H. Norwich, W. Oelrichs, J. E. Polzin, I. H. A. Schumacher, F. A. Schild, C. H. Schmidt, H. O. W. Stolz, J. G. Thumsener und C. Witte, vgl. ebd.

1067 Vgl. Hieronymus Klugkist, Niederschrift vom 10. October und 9. November 1823, Aufruf zur Gründung eines Kunstvereins in Bremen, transkribiert von der Verfasserin (A KH Bremen, Nachlass Hieronymus Klugkist: Schatulle (ohne Signatur)).

1068 Vgl. Schulte / Wurthmann 2004, S. 307.

1069 Vgl. Bippin: Gröning, Heinrich, in: BB, S. 197 u. 198.

1070 Vgl. Harry Schwarzwälder 2002, S. 108.

die Frage nach der sozialen Zusammensetzung des Vereins auf. Andreas Schulz hat diese für das erste Jahr des Bestehens desselben analysiert (siehe Anhang XXXVII.) und kommt zu folgendem Ergebnis:

„Der Kunstverein setzte sich aus der engeren politischen Elite der Stadt, nämlich elf Senatoren, sodann aus sechzehn Kaufleuten, den Syndici des Senats, einigen Professoren, Ärzten und Advocaten zusammen [...]. Es handelte sich also um einen ähnlich exklusiven bürgerlichen Verein wie bei der Museumsgesellschaft und der Erholung, was auch die zahlreichen Querverbindungen zwischen diesen drei Vereinen belegen.“¹⁰⁷¹

Diese in der Forschungsliteratur oft artikulierten, aber nicht explizit nachgewiesenen beziehungsweise nachzuweisenden personellen Übereinstimmungen zwischen den beiden älteren Vereinen „Museum“ und „Erholung“ und dem jüngeren Kunstverein¹⁰⁷² legen die Vermutung nahe, dass der Kunstverein in Bremen – möglicherweise ähnlich wie der Hamburger Kunstverein – zwar aus diesen Vereinen (in Hamburg aus der Patriotischen Gesellschaft)¹⁰⁷³ hervorging, aber eben auch eine Abspaltung von diesen darstellt. Nur so ist es

1071 Schulz 2002 a, S. 387. Der Umstand, dass sich die von Andreas Schulz im Zitat und in der Tabelle (siehe Anhang, XXXVII.) genannten Zahlen nicht entsprechen, liegt vermutlich daran, dass Schulz in der Tabelle die Kategorie „bürgerliche Ämter“ aufführt, in die auch ein im Zitat benanntes Amt wie das des Senators oder ein Beruf wie der des Kaufmanns fallen können, sofern letztgenannter Beruf sich mit dem Amt des Aeltermanns überschneidet und so ergibt es sich beispielsweise, dass Schulz im Zitat Senatoren aufzählt, die er in der Tabelle aber nicht einzeln aufführt, sondern in die Kategorie „bürgerliche Ämter“ gezählt haben muss und dass er im Zitat von 16 Kaufleuten spricht, während es in der Tabelle nur 13 sind. Tatsächlich sind aber unter den Mitgliedern des Kunstvereins von 1824 drei Aeltermänner, so dass Schulz diese wohl in der Tabelle von den Kaufleuten abgezogen und zu den bürgerlichen Ämtern gezählt haben muss. Da beide Formulierungen aber jeweils sehr aussagekräftig sind, sollten sie auch beide hier eingebracht werden.

1072 Während Andreas Schulz von Querverbindungen zwischen allen drei Vereinen spricht, diese jedoch nicht näher ausführt oder eigens belegt, folgert Andrea Hauser offensichtlich allein aus der Tatsache, dass der Gründung des Kunstvereins ein Gesuch einiger Kunstfreunde an die Direktion des „Museums“ vorausging (sie knüpfte noch keine Verbindung zwischen der Sammlung Duntze, um die es sowohl bei dem Gesuch ans „Museum“ als auch bei der Gründung des Kunstvereins ging) und aufgrund der ähnlich elitären Mitgliederstruktur beider Vereine, dass es eine enge personelle Verbindung zwischen beiden Vereinen gab, vgl. Schulz 2002 a, S. 387 und Engelbracht / Hauser 2009, S. 159. Setzt man sich jedoch mit den überlieferten Mitgliederlisten aller drei Vereine auseinander, dann stellt sich zunächst die Frage, wie beide Autoren auf diese Ergebnisse gekommen sind, denn die letzte überlieferte Mitgliederliste der Gesellschaft „Museum“ stammt aus dem Jahr 1813, die letzte überlieferte Mitgliederliste der „Erholung“ aus dem Jahr 1814 und die erste Mitgliederliste des Kunstvereins aus dem Jahr 1824, vgl. Mitgliederliste der Gesellschaft „Museum“ vom 1.8. 1813 (StA Bremen, Gesellschaft „Museum“, 6,2-F.3.a.III.11), Alphabetische Liste sämtlicher 7 ordentlichen Mitglieder der Gesellschaft: Die erneuerte Erholung, November 1814 (StUB, Brem.b.350b. Nr. 22c) und Statuten des Kunstvereins in Bremen 1824, o.S. (StUB Bremen, Kunstverein, Brem.c.158a.Nr.1). Um die Personalien aller drei Vereine überhaupt vergleichen zu können, müssen beide Autoren demnach entweder eine zeitliche Distanz zwischen den jeweiligen Mitgliederlisten von bis zu zehn Jahren in Kauf genommen haben (was in diesem Falle zumindest teilweise vertretbar wäre), oder sie müssen die Protokollbücher aller drei Vereine miteinander abgeglichen haben. Feststeht jedenfalls, dass die Annahmen beider Autoren nicht vollends nachzuvollziehen beziehungsweise nachzuweisen sind.

1073 Vgl. Brief von Georg Ernst Harzen an Hieronymus Klugkist vom 13. Dezember 1823, S. 1 und 2, transkribiert von Silke Reuther, ergänzt von der Verfasserin und von Elke Humml (A KH Bremen, Nachlass Hieronymus Klugkist: Schatulle (ohne Signatur)) und Schneede 1984 a (I und II), o. S. und

zu erklären, weshalb sich der Kunstverein in Bremen gerade durch seine spezielle inhaltliche Ausrichtung und durch seine Offenheit gegenüber Fremden vor den beiden anderen Clubs, besonders vor der Gesellschaft „Erholung“ unterschied. In den ersten Gesetzen des Kunstvereins in Bremen aus dem Jahre 1824 hieß es dazu:

„§ 2. [Der Kunstverein] beschränkt sich dabey auf [...] A) Mahlerey, Zeichenkunst, Kupferstecherkunst und die der letzteren verwandten Künste. B) Plastische Kunst (Architectur als Kunst, Schneide-, Schnitz-, Stempel-, Gieß- und Modellirkunst, Bildhauerey.) [...]. § 20. Jedes ordentliche Mitglied ist befugt an den Sonntagen wo die Kunstsammlung zu sehen ist, nicht nur Fremde, sondern auch Freunde und Verwandte einzuführen.“¹⁰⁷⁴

Diese verhältnismäßig große Offenheit gegenüber Fremden war allerdings dadurch eingeschränkt, dass Fremde über Mitglieder eingeführt werden mussten. Insofern waren die bei Andreas Schulz als widersprüchliche Grundtendenz zwischen Integration und Distinktion bezeichnete bürgerliche Vereinspraxis¹⁰⁷⁵ sowie die von Kaschuba als Zweiköpfigkeit beschriebene Parallelität zwischen Kunstpopularisierung oder -demokratisierung und sozialer Exklusivität nach wie vor gegeben:

„Bürgerliche Kultur soll [...] Vorbild für alle sein, ohne damit freilich sogleich von allen materiell geteilt und kulturell mitgelebt werden zu können. So scheinen bei dieser Idee der *Bürgerlichkeit* demokratischer Anspruch und elitäres Bewußtsein gerade im Bereich der Kunst auf äußerst widersprüchliche Weise ineinander verflochten.“¹⁰⁷⁶

Der Kunstverein in Bremen zählt mit seinem frühen offiziellen Gründungsdatum (1823) und seiner noch älteren, nun bekannten unmittelbaren Vorgängereinstitution – Dreyers Bildergalerie von 1817 – zu den ältesten Kunstvereinen und damit zu den fortschrittlichsten historischen Bürgerinitiativen im deutschsprachigen Raum. Die Forschungsliteratur hat bislang keine übereinstimmende Chronologie der Kunstvereinsgründungen hervorgebracht.¹⁰⁷⁷ Dies ist insofern nicht besonders sinnvoll oder aufschlussreich, da die Kunstvereine in ihrer Gründungsphase sehr inhomogen in Bezug auf ihre Mitgliederbeschaffenheit, ihre zentralen Ziele und deren Realisierung waren¹⁰⁷⁸. Walter Grasskamp brachte dies 1993 wie folgt auf den

Schneede 1984 b, S. 336 und 337.

1074 Gesetze des Kunstvereins in Bremen 1824, o. S. (StUB Bremen, Kunstverein, Brem.c.158a.Nr.1).

1075 Vgl. Schulz 2002 a, S. 382.

1076 Kaschuba 1994, S. 10.

1077 Vgl. Grossmann, Joachim: Verlorene Kunst. Deutsche Kunstvereine im 19. Jahrhundert, in: Archiv für Kulturgeschichte, hrsg. von Egon Boshof, Köln/Weimar/Wien 1994, Band 76, Heft 2, S. 353; Reising, Gert: 1818/1848/1989: Zur Frühgeschichte deutscher Kunstvereine, in: Vom realen Nutzen idealer Bilder. Kunstmarkt und Kunstvereine, hrsg. von Peter Gerlach, Aachen 1994, S. 114 und 115; Schmitz 2001, S. 30–42; Schneede (I) 1984 a, o. S.; Schneede 1984 b, Anm. 7, S. 384 und Vergoossen, Manuela: Kunstvereinskunst. Ökonomie und Ästhetik bürgerlicher Bilder im 19. Jahrhundert, Weimar 2001, S. 267 und 271.

1078 Vgl. hierzu auch die Studie von Schmitz: Schmitz 2001.

Punkt:

„In Deutschland sind Kunstvereine seit Beginn des 19. Jahrhunderts in vielen Städten und Regionen zu finden; über hundert dürften im Laufe des 19. Jahrhunderts gegründet worden sein [...]. Die deutschen Kunstvereine sind [...] für die Kunstförderung im gesamten 19. Jahrhundert von außerordentlicher Bedeutung, doch ist ihre Darstellung mit beträchtlichen Schwierigkeiten verbunden, deren Erörterung das sozialhistorische Profil gleichsam negativ herausarbeiten hilft: [...] Die Kunstvereine sind ein Spiegel der deutschen Geschichte des 19. Jahrhunderts, weil sie deren Partikularismus bis ins Extrem nachahmen: Zu jedem Beispiel findet sich das Gegenbeispiel, ja, man hat manchmal Mühe festzulegen, was überhaupt als exemplarisch gelten könnte: [...] Grenzt sich der eine als Einrichtung bürgerlicher Öffentlichkeit zum Adel hin ab, prägt einen anderen unübersehbar das Werben um allerhöchste Aufmerksamkeit. [...] Wird hier der Kunstverein gegen die Vorherrschaft einer Kunstakademie gegründet, fängt er woanders die Künstler auf, deren Karrieren mit dem Ende der feudalen Akademien und höfischen Aufträge abstürzen.“¹⁰⁷⁹

Entsprechend der schwierigen Vergleichbarkeit, erscheint es nicht besonders sinnvoll, das Gründungsdatum des Kunstvereins überzubewerten, auch wenn der Kunstverein in Bremen nach dem Hamburger Kunstverein der nächstfolgende, rein bürgerliche¹⁰⁸⁰ Kunstverein mit entsprechender Ausrichtung im deutschsprachigen Bereich war.

Entscheidend ist vielmehr, dass sich Kunstfreunde in Bremen nicht vornehmlich in Abgrenzung zum Adel, sondern wegen der fehlenden städtischen Kulturpolitik und beeinflusst durch ähnliche Entwicklungen in anderen Städten verhältnismäßig früh zu einer genuin bürgerlichen Institution zusammenschlossen. Die bei Grasskamp angesprochene Abgrenzung zum Adel spielte in Bremen aufgrund des Fehlens dieser sozialen Schicht allenfalls in überregionaler oder gesamtgesellschaftlicher Sicht eine Rolle.

Das Alleinstellungsmerkmal des Kunstvereins in Bremen gegenüber anderen Kunstvereinen ist, dass der Aufbau einer Sammlung schon bei der Gründung desselben artikuliert und kurz danach mit dem Ankauf der Sammlung Duntze besiegelt wurde und dass der Kunstverein in Bremen bis heute der Träger¹⁰⁸¹ seiner 1823 begründeten, mittlerweile beträchtlich gewachsenen und damit auch veränderten Sammlung ist. Letzteres stellt innerhalb der Kunstvereins- und Museumslandschaft in Deutschland die einzige Ausnahme

1079 Grasskamp, Walter : Die Einbürgerung der Kunst. Korporative Kunstförderung im 19. Jahrhundert, in: Sammler, Stifter und Museen: Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert, hrsg. von Ekkehard Mai und Peter Paret, Köln 1993, S. 104 und 106.

1080 Kunstvereine wie diejenigen in Karlsruhe (gegr. 1818) und München (gegr. 1823) wiesen beispielsweise eine überrepräsentativ hohe Zahl an Adligen und Vertretern aus den Fürsten- und Königshäusern auf, vgl. Ocken 1989, S. 57 u. 58. Zur Mitgliederstruktur dieser und anderer Kunstvereine, vgl. Schmitz 2001, S. 65–78.

1081 Vgl. Hohenfeld, Kai: 9.000 Mitglieder, Tendenz steigend – Der Kunstverein in Bremen als Träger des Museums, in: Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen, hrsg. von Dorothee Hansen und Kai Hohenfeld, Bremen 2014, S. 4.

dar¹⁰⁸², wie schon Grasskamp 1993 feststellte:

„In dem Maße, wie sich in der bürgerlichen Gesellschaft Deutschlands das Modell des persönlichen Mäzenatentums das höchste Ansehen erwarb, ist die Erinnerung an die frühen Förderungsimpulse der Kunstvereine verblaßt. Selbst kapitale Museumsleihgaben sowie Sammlungs- und Museumsstiftungen werden kaum noch mit jenen Vereinen in Zusammenhang gesehen, von denen sie ausgegangen waren.“¹⁰⁸³

Prominentestes, da geographisch und historisch naheliegendstes Beispiel hierfür ist die Hamburger Kunsthalle, die heute institutionell und rechtlich getrennt von ihrer Ausgangsinstitution, dem Hamburger Kunstverein ist.

2.3.3. Die frühe Sammlungs- und Ausstellungspolitik

Wie im Vorhergehenden gezeigt wurde, war der Aufbau einer vereinseigenen Sammlung eines der erklärten Hauptziele des Kunstvereins in Bremen. Es bildete den Auslöser für die Gründung desselben, wurde in den ersten Vereinsgesetzen artikuliert und durch den raschen Ankauf der Sammlung Duntze im März 1824 vorerst auch umgesetzt. In dieser Hinsicht unterscheidet sich der Kunstverein in Bremen zumindest in der frühen Phase grundlegend von anderen Kunstvereinen¹⁰⁸⁴, so auch von seinem Nachbarn in Hamburg, wie beispielsweise die Ausführungen Harzens vom 13. Dezember 1823 belegen:

„Mehrere bedeutende hiesige oder auswärtige zum Verlauf eingesandte Sammlungen haben bisher reichlichen Stoff zur Unterhaltung geliefert und auch für die Folge ist gesorgt daher bis jetzt noch im Hintergrunde ligt, eine eigene Sammlung zu formiren [...]“¹⁰⁸⁵

Der Brief von Harzen an Klugkist lässt also Rückschlüsse darauf zu, was Klugkist erfragt hat: Da Harzen fast fünf von sieben Seiten über die Aufbewahrung, Präsentation und Ordnung einer Sammlung schrieb sowie begleitende Literaturempfehlungen (Lexika, Sammlungskataloge und Künstlerbiographien) aussprach¹⁰⁸⁶, ist davon auszugehen, dass es

1082 Vgl. ebd..

1083 Grasskamp 1994, S. 108 und 109.

1084 Mündliche Aussage von Thomas Schmitz.

1085 Brief von Georg Ernst Harzen an Hieronymus Klugkist vom 13. Dezember 1823, S. 2, transkribiert von Silke Reuther, ergänzt von der Verfasserin und von Elke Humml (A KH Bremen, Nachlass Hieronymus Klugkist: Schatulle (ohne Signatur)).

Der Kunstverein in Hamburg begann erst ab etwa 1836 mit dem Aufbau einer musealen Sammlung, vgl. Schneede 1984 b, S. 338.

1086 Vgl. ebd., S. 3–7.

Klugkist speziell beziehungsweise vornehmlich um die Beantwortung dieser Fragen gegangen ist.

Was das fast singuläre oder zumindest sehr besondere Ziel, eine vereinseigene Sammlung anzulegen, zusätzlich untermauert, ist die Tatsache, dass Hieronymus Klugkist schon im dritten Protokoll des Kunstvereins vom 31. Januar 1824 – wohlgemerkt noch vor dem Beschluss zum Ankauf der Sammlung Duntze – als sogenannter Oberaufseher über die Kunstsammlung in Erscheinung trat.¹⁰⁸⁷ Am 27. März 1824 wurde dann Gerhard Friedrich Stöver (1795–1827)¹⁰⁸⁸ erster Konservator des Kunstvereins, 1827 Stephan Messerer (1798–1865)¹⁰⁸⁹ und 1837 Friedrich Adolph Dreyers Sohn, Johann Daniel Dreyer.¹⁰⁹⁰ Dies zeigt, dass nicht nur das Sammeln, Vermitteln und Ausstellen beziehungsweise zugänglich machen eine zentrale Rolle spielte, sondern auch das Bewahren der entsprechenden Sammlung. Damit waren im Kunstverein in Bremen schon früh fast alle Aufgaben der noch heute gültigen Definition eines Museums¹⁰⁹¹ erfüllt – allein die Forschung fehlte noch. Letztere Aufgabe konnte im akademischen Sinne freilich erst nach einer breiteren Institutionalisierung des Faches Kunstgeschichte an den Universitäten umgesetzt werden. Sie wurde 1899 durch die Berufung Gustav Paulis als erster wissenschaftlicher Direktor realisiert.¹⁰⁹²

Dass der Aufbau einer vereinseigenen Sammlung nicht von heute auf morgen zu bewerkstelligen war, liegt auf der Hand. Zwar wurde mit dem Ankauf der Sammlung von Kupferstichen und Handzeichnungen aus dem Nachlass Duntze, welche fortan den Grundstock für die Sammlung des Kunstvereins bildete, ein erster Schritt in diese Richtung gemacht, doch zunächst war das Ankaufskapital des Kunstvereins eher gering¹⁰⁹³. Das lag vermutlich daran, dass die Finanzierungsmittel des Vereins¹⁰⁹⁴ für den Aufbau einer

1087 Vgl. Protokollbuch des Kunstvereins in Bremen, S. 2 (A KH Bremen, Vorstandsprotokolle 1823–1849: 24 a).

1088 Vgl. Focke, Joh.: Stöver, Gerhard Friedrich, in: BB, S. 482 und 483.

1089 Vgl. Hurm 1892, S. 67.

1090 Vgl. Protokollbuch des Kunstvereins in Bremen, S. 5, 16, 17 und 45 (A KH Bremen, Vorstandsprotokolle 1823–1849: 24 a).

1091 Vgl. Definition des Museums, Deutscher Museumsbund, http://www.museumsbund.de/de/das_museum/geschichte_definition/aufgaben_des_museums/ (08. März 2015)

1092 Vgl. Hansen 1997, S. 15.

1093 Vgl. Ocken 1989, S. 20.

1094 Die Finanzierungsmittel des Vereins beruhten auf den Einnahmen durch die jährlichen Mitgliedsbeiträge von fünf Reichstalern pro Person, auf einem mit den ersten Gesetzen des Kunstvereins 1824 eröffneten Aktienfond von 2000 Reichstalern (vgl. Gesetze des Kunstvereins in Bremen 1824, o.S., § 23, 24 u. 26 (StUB Bremen, Kunstverein, Brem.c.158a.Nr.1)), auf einer Stiftung von 120 Reichstalern, die Senator Hieronymus Klugkist bereits im März 1823, also bereits einige Monate vor der Gründung des Kunstvereins ins Leben gerufen hatte (vgl. Senator Dr. Georg Iken: Präsidial-Vortrag zur Eröffnung der Kunsthalle in Bremen am ersten Mai 1849, Bremen 1849, S. 6 (A KH Bremen, Kat. Slg. Bremen 1837–

Sammlung sowie zur Tilgung von Kosten genutzt wurden, die durch regelmäßige Veröffentlichungen des Vereins wie beispielsweise Vereinsgesetze, Ausstellungskataloge oder Jahresberichte, durch temporär angemietete Räumlichkeiten oder durch die Anstellung von Personal entstanden. Nicht zuletzt aus diesem Grund wurden Schenkungen von Mitgliedern an den Kunstverein von Beginn an als geeignetes Mittel angesehen, um die vereinseigene Sammlung zu vergrößern. Eine Auflistung aus dem Jahre 1833, die Hieronymus Klugkist anlässlich des zehnjährigen Bestehens des Kunstvereins erstellt hatte, zeigt allerdings, dass die Mehrzahl des Sammlungsbestandes zu diesem Zeitpunkt aus (Druck-)Graphiken bestand und diese gekauft und nicht geschenkt worden waren: So waren von 585 Handzeichnungen 505 gekauft und nur 80 geschenkt, von 3919 Kupferstichen und Steindrucken 3369 gekauft und 650 geschenkt, während von den insgesamt 13 Gemälden sechs gekauft und sieben geschenkt und von den unbezifferten plastischen Kunstwerken alle geschenkt worden waren.¹⁰⁹⁵ Die Gewichtung sowohl der Sammlungsobjekte als auch der Ankäufe und Schenkungen könnte damit zusammenhängen, dass Graphiken erschwinglicher waren als Gemälde oder Skulpturen und dass sie zudem platzsparender aufbewahrt werden konnten¹⁰⁹⁶, was für den Kunstverein, der ja in seiner Anfangsphase nicht über ein eigenes Vereinshaus verfügte, durchaus ausschlaggebend gewesen sein könnte.

Aufgrund der dürftigen Quellenlage¹⁰⁹⁷ können keine detaillierteren Aussagen über den ursprünglichen Sammlungsbestand des Kunstvereins gemacht werden. Es sei lediglich angemerkt, dass davon auszugehen ist, dass die anfängliche Sammlung vom Geschmack der

1849)) und auf dem Reingewinn, der bei den Ausstellungen des Kunstvereins durch den Verkauf von Eintrittskarten, Ausstellungskatalogen und Gemälden entstand, vgl. Hansen 1997, S. 8 u. 9.

1095 Vgl. Festrede von H. Klugkist zum zehnjährigen Bestehen des Kunstvereins (aus Protokoll der Generalversammlung vom 25.3.1833, A KH Bremen), in: Ocken 1989, Quellenanhang IV, S. 74 u. 75.

1096 Vgl. Wilhelm, Karl: Wirtschafts- und Sozialgeschichte des Kunstauktionswesens in Deutschland vom 18. Jahrhundert bis 1945 (Dissertation Universität München / tuduv-Studien: Reihe Politikwissenschaften, Band 34), München 1989, S. 41.

1097 Dass die ersten Sammlungsbestände des Kunstvereins in Bremen inhaltlich nicht mehr im Einzelnen nachvollzogen werden können liegt daran, dass erst um 1900 Inventare nach wissenschaftlichem Muster angelegt wurden, aber zur gleichen Zeit ältere, als minderwertig erachtete Bestände systematisch ausgemustert wurden und dass davor nur vereinzelt Angaben über Neuzugänge in den Direktionsprotokollen und in diversen Akten des Kunstvereins zu finden sind. Während Ankäufe für Verlosungen sogar in die Jahresberichte aufgenommen und Schenkungen im sogenannten Goldenen Buch vermerkt wurden, fehlen entsprechende Angaben über Ankäufe. Hurm hatte sich zwar in seinem „Verzeichnis der Gemälde und Bildhauerwerke des Kunstvereins zu Bremen“ aus dem Jahre 1892 weitgehend um Rekonstruktion der originären Sammlungsbestände bemüht, hatte aber – wie dem Titel des Verzeichnisses zu entnehmen ist – Druckgraphiken ausgelassen und zudem auch minderwertige Stücke von vornherein ausgeschlossen, vgl. Ocken 1989, S. 2 und 20. Manya Ocken beschränkt sich in ihrer Magisterarbeit zum Kunstverein in Bremen im 19. Jahrhundert ausschließlich auf die Gemäldesammlung desselben. Da diese mit dreizehn Stücken im ersten Jahrzehnt des Kunstvereins aber sehr klein war und es hier um die gesamte Sammlung des Kunstvereins geht, ist es wenig sinnvoll, diese hier zu behandeln.

Protagonisten des Kunstvereins und seiner Stifter geprägt wurde und dass dementsprechend – wie im Zusammenhang mit den lokalen Sammlern von 1780–1849 gezeigt wurde (siehe Kapitel 1.4.) – zunächst Werke alter Meister dominierten. Zeitgenössische Kunstwerke fanden vermutlich erst Ende der 1820er Jahre, im Zuge der verstärkten Zusammenarbeit mit beziehungsweise der Förderung von zeitgenössischen Künstlern¹⁰⁹⁸ Eingang in die Sammlung und können daher um 1833 noch nicht sonderlich ins Gewicht gefallen sein.

Unabhängig vom Aufbau einer eigenen Sammlung, aber in Anlehnung an den ersten in den Vereinsgesetzen proklamierten Anspruch, über Kunst fortzubilden, trafen sich die Vereinsmitglieder anfangs wöchentlich entweder in den oberen Räumen der (alten) Börse (siehe markierter Stadtplan von 1861, Anhang, XXXIII., Nr. 10 und Abb. 132) oder in ihren Privaträumen zu sogenannten Kunstbetrachtungen. Dabei zogen sie sowohl vereinseigene Kunstwerke als auch Stücke aus persönlichem Besitz heran, um sich über selbige auszutauschen.¹⁰⁹⁹ Wie solche Kunstbetrachtungen ausgesehen haben können, hatte Hermann Stort/Stork am 6. Dezember 1823 Klugkist im Zuge seiner Ausführungen zur Gesellschaft „Felix Meritis“ berichtet. Mit Ausnahme der Teilnehmerzahl dürfte dies in Bremen also ähnlich von statten gegangen sein:

„Ein Portefeuille von etwa 50 Zeichnungen (Gemälde kommen nicht, Kupferstiche nur ganz einzeln zur Besichtigung) reicht hin um einen Abend von 7 bis 9–10 Uhr auszufüllen. Man sitzt an einem breiten Tische mit grünen Tuche belegt, an dem etwa 150–180 Personen Platz haben, erleuchtet durch Lampen, die in der Mitte desselben stehen, außer daß der Saal noch durch an den Seiten hängende Lampen erhellet ist. – So werden die Blätter von Platz zu Platz fortgeschoben und gelangen, da Rauchen nur aus Pfeifen mit Kapseln erlaubt ist, und Getränke nicht auf den Tisch gesetzt werden dürfen, unbeschädigt, an den Geber, zurück.“¹¹⁰⁰

Auch Harzen hatte im Dezember 1823 erläutert, wie die Kunstbetrachtungen bis dato in Hamburg abliefen, wobei er vor allem Hinweise zur Handhabung und Präsentation von (Druck-)Graphiken gab:

„[...] man versammelt sich Abends gegen 7 Uhr, gesellt sich eine halbe Stunde später um einen großen Tisch und beschaut bis 9 Uhr, man geht auseinander nachdem man besprochen

1098 Die Förderung zeitgenössischer Künstler durch den Kunstverein in Bremen ist vor allem anhand der Kataloge anlässlich der Verkaufsausstellungen auszumachen. Bereits bei der ersten Ausstellung 1829 lässt sich eine rege Teilnahme zeitgenössischer Künstler feststellen und so kann man annehmen, dass spätestens ab 1829, also ab dem Jahr, ab dem der Kunstverein in Bremen erstmals öffentlich in Erscheinung trat und dabei unter anderem in den Verkauf von Kunstwerken einstieg, auch Werke zeitgenössischer Künstler in die vereinseigene Sammlung aufgenommen wurden, vgl. Kat. Ausst. KV Bremen 1829 (A KH Bremen, Verzeichnis der Gemälde-Ausstellungen 1829–1853).

1099 Vgl. Hansen 1997, S. 8.

1100 Brief von Hermann Stort/Stork [?] an Hieronymus Klugkist vom 6. Dezember 1823, S. 2, transkribiert von der Verfasserin, ergänzt von Elke Humml (A KH Bremen, Nachlass Hieronymus Klugkist: Schatulle (ohne Signatur)).

was am folgenden Tage vorzunehmen. Die Blätter gehen herum aus einer Hand in die andere. Freilich kann auf solche Weise keine allgemeine gleichzeitige Beschauung und Mittheilung stattfinden, das steht aber bey einer großen Zahl von Mitgliedern nicht zu erreichen, da doch Kupferstiche u. dgl. in einer großen Nähe betrachtet seyn wollen. Einige solide Rahmen von festem Holze mit eingeklebten starken Gläsern die Rückseite gleich einer Thüre bequem zum Auf- und Zumachen eingerichtet sind sehr nützlich um ausgezeichnete Blätter auf längere Zeit etwa auf d[ie] Staffeley zur Anschauung zu bringen oder die Wände abwechselnd zu decoriren, zumal große moderne Prachtblätter sind auf solche Weise aufzustellen, indem nicht alle Kunstfreunde sie gehörig zu handhaben verstehen [...]"¹¹⁰¹

Es ist frappierend zu lesen, wie sehr gerade die Aufbewahrung hinter Glas und in an den Wänden befestigten Holzrahmen – „gleich einer Thüre“ – der noch heute praktizierten Präsentation im Kupferstichkabinett in Bremen ähnelt (Abb. 133).

Dass die Kunstbetrachtungen in Bremen auch in den privaten Wohnräumen der Teilnehmer stattfanden und die Mitgliederzahl 1824 auf maximal fünfzig Personen beschränkt wurde¹¹⁰², zeigt, dass es sich in Bremen zunächst um einen zwar institutionalisierten, aber dennoch eher privaten Kreis von Kunstfreunden handelte. Insofern kann man erst von öffentlichen Aktivitäten oder einem Heraustreten des Kunstvereins „aus seiner stillen Würksamkeit [sic!]"¹¹⁰³ sprechen und damit von einer konkreten Umsetzung des Ziels, „den Sinn für das Schöne zu verbreiten und auszubilden“¹¹⁰⁴, als im Mai 1829 die erste öffentliche Ausstellung im Hörsaal der Gelehrtenschule im Gebäude des Domkapitels an der Domsheide stattfand (siehe markierter Stadtplan von 1861, Anhang, XXXIII., Nr. 9 und Abb. 106).

Bei dieser Ausstellung handelte es sich vornehmlich um eine Präsentation von Gemälden. Da die eigene (Gemälde-)Sammlung des Kunstvereins aber noch recht klein war, wurden dort unverkäufliche Leihgaben aus Privatbesitz sowie verkäufliche Werke gezeigt. Der größtenteils handschriftlich verfasste, aber vermutlich lithographierte Ausstellungskatalog (Abb. 134) listete 153 Exponate auf, darunter viele Gemälde alter Meister, allen voran holländische Maler des 17. Jahrhunderts, aber bereits auch einige Beispiele zeitgenössischer (lokaler) Künstler.¹¹⁰⁵ Ähnlich wie die Urheberschaft der ausgestellten Werke waren die dargestellten Motive noch

1101 Brief von Georg Ernst Harzen an Hieronymus Klugkist vom 13. Dezember 1823, S. 2 und 3, transkribiert von Silke Reuther, ergänzt von der Verfasserin und von Elke Humml (A KH Bremen, Nachlass Hieronymus Klugkist: Schatulle (ohne Signatur)).

1102 Vgl. Gesetze des Kunstvereins in Bremen 1824, o. S., § 10 (StUB Bremen, Kunstverein, Brem.c.158a.Nr.1).

1103 Senator Dr. Georg Iken: Präsidial-Vortrag zur Eröffnung der Kunsthalle in Bremen am ersten Mai 1849, Bremen 1849, S. 6 (A KH Bremen, Kat. Slg. Bremen 1837–1849).

1104 Vgl. Gesetze des Kunstvereins in Bremen 1824, o. S., § 1, 2, 4 u. 20 § 10 (StUB Bremen, Kunstverein, Brem.c.158a.Nr.1).

1105 Vgl. Kat. Ausst. KV Bremen 1829 (A KH Bremen, Verzeichnis der Gemälde-Ausstellungen 1829–1853).

eher gemischt. Manya Ocken kommt nach ihrer Motivanalyse der in der ersten Ausstellung des Kunstvereins in Bremen präsentierten Gemälde zu dem Schluss, dass „[i]n der überwiegenden Mehrzahl [...] Landschaftsdarstellungen angeboten [wurden], daneben Tierstücke und Bildnisse, jedoch keine Historien oder Gemälde mit religiöser beziehungsweise mythologischer Thematik.“¹¹⁰⁶ Letzteres stimmt nicht, denn im Ausstellungskatalog finden sich etwa 25 Arbeiten mit religiösen und mythologischen Themen.¹¹⁰⁷ Von einer verstärkten Hinwendung zu trivialeren Motiven lässt sich daher um 1829 noch nicht ohne Einschränkungen sprechen.

Inhaltlich ähnlich aufgebaut wie die erste Ausstellung des Kunstvereins war auch die Zweite: Sie fand im Mai 1833 wieder im Hörsaal der Gelehrtenschule statt und umfasste mit 179 Werken nur wenige Stücke mehr als die vorhergehende.¹¹⁰⁸ Der einzige Unterschied zur ersten Schau bestand darin, dass diesmal insgesamt neun Gemälde aus der Sammlung des Vereins präsentiert und eigens als solche gekennzeichnet wurden.¹¹⁰⁹ Mit der erneuten Präsentation von Kunstwerken wollte der Kunstverein ausdrücklich dem „vielfach ausgesprochenen Wunsch der hiesigen Kunstfreunde, baldigst sich wieder einer Kunstausstellung erfreuen zu können“¹¹¹⁰ entsprechen und außerdem – und das scheint bemerkenswert – wollte er „nicht gegen die Thätigkeit gleicher Vereine in den großen Städten zurück [...] bleiben“¹¹¹¹. Die Konkurrenzfähigkeit mit anderen Vereinen spielte also schon in der Anfangsphase des Kunstvereins in Bremen eine wichtige Rolle, was sich in diesem Fall beflügelnd auf die Vereinstätigkeiten auswirkte.

Erst zehn Jahre nach der zweiten Ausstellung des Kunstvereins in Bremen, 1843, fand die nächste Ausstellung statt, diesmal in den Räumen des Gesellschaftshauses „Union“ (siehe markierter Stadtplan von 1861, Anhang, XXXIII., Nr. 11 und Abb. 136). Mittlerweile hatten sich die Zusammensetzung und der Umfang der Exponate erheblich verändert. So umfasste der Ausstellungskatalog (Abb. 135) mit 520 Nummern mehr als dreimal so viele Exponate wie der von 1829 und es wurden nun ausschließlich Arbeiten zeitgenössischer, allen voran deutscher, aber auch niederländischer Künstler gezeigt. Unter den deutschen Künstlern überwogen die Vertreter der Kunstakademien in Düsseldorf, München, Dresden und Berlin,

¹¹⁰⁶ Ocken 1989, S. 30.

¹¹⁰⁷ Vgl. Kat. Ausst. KV Bremen 1829 (A KH Bremen, Verzeichnis der Gemälde-Ausstellungen 1829–1853), Nr. 10, 11, 13, 18, 37, 40, 48, 57, 66, 68, 71, 72, 73, 77, 78, 79, 82, 83, 109, 125, 134, 135, 136, 139, 145.

¹¹⁰⁸ Vgl. Kat. Ausst. KV Bremen 1833 (A KH Bremen, Verzeichnis der Gemälde-Ausstellungen 1829–1853).

¹¹⁰⁹ Vgl. ebd., Nr. 90, 91, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136. Es handelt sich unter anderem um Werke von Dietrich, van der Vucht, Schall, van Goyen, Droogslot, Mostaert und Wouvermann.

¹¹¹⁰ Kat. Ausst. KV Bremen 1833, S. 2 (A KH Bremen, Verzeichnis der Gemälde-Ausstellungen 1829–1853).

¹¹¹¹ Ebd.

dennoch wurden viele lokale Künstler aufgeführt.¹¹¹² Die in der absoluten Mehrzahl der Gemälde dargestellten Motive waren Landschaften und rührselige oder moralisierende Genreszenen wie zum Beispiel „Die Enkelin ihrer genesenden Grossmutter vorlesend“¹¹¹³ oder „Ein betendes Bauernmädchen“¹¹¹⁴ und so kann man spätestens um 1843 von einer Hinwendung zu trivialeren Themen sprechen. Dieser Umschwung in der Ausstellungs- und im Übrigen ebenso in der Sammlungspolitik des Kunstvereins hing vermutlich damit zusammen, dass der Kunstverein sich mittlerweile zum Ziel gesetzt hatte, nicht nur „den Sinn für das Schöne zu verbreiten und auszubilden“¹¹¹⁵, sondern gleichzeitig auch zeitgenössische und insbesondere lokale Künstler zu unterstützen. Damit aber der „Eifer [der zeitgenössischen Künstler] im Fortschreiten befördert [werden möge], wie auf der anderen Seite ihre Bilder den Saamen des Schönen auf fruchtbarem Boden aus[...]streue[n]“¹¹¹⁶ mögen, musste die Auswahl der verkäuflichen Arbeiten den Ansprüchen des Kunstvereins und dem Geschmack des wachsenden Publikums zugleich gerecht werden. Daher spezialisierte man sich auf dekorative, leicht verständliche oder identifikationsstiftende Bildmotive zeitgenössischer Künstler. Zu Letzteren äußerte sich Gert Reising 1994 folgendermaßen:

„Die Themen der Zeit zwischen 1820 und 1850 gaben bürgerliche Ideologien wieder: [...] naturabbildende Genres und Landschaften, Porträts der neuen Repräsentanten und Stilleben. Die religiösen Inhalte wurden durch die Säkularisierung der Sozialsphäre zusehends als erzieherische Aufforderungen zur Selbstzucht profaniert [...]. Die Künstler beschränkten sich zusehends auf leicht absetzbare kleine Formate in Öl, auf gängige Themen, um sich und den Kunstvereinen die kaufmännische wie politische Flexibilität zu erhalten, doch die entpolitisierte Kunst richtete Schaden an [...]. Die Kunstvereine verfielen immer mehr der Mittelmäßigkeit, indem sie jeglichen ästhetischen wie politischen Konflikt vermieden [...]“¹¹¹⁷

Wie sehr die Auswahl der ausgestellten Arbeiten jedoch den Geschmack des Publikums traf, ergibt sich aus den „Verzeichniss(en) der von Privatpersonen angekauften Bildern“, die ab 1843 in den Ausstellungsberichten veröffentlicht wurden: In der dritten Gemälde-Ausstellung, die von April bis Mai 1843 stattfand, wurden beispielsweise 98 von 444 verkäuflichen

1112 Vgl. Kat. Ausst. KV Bremen 1843 (A KH Bremen, Verzeichnis der Gemälde-Ausstellungen in Bremen 1829–1853).

1113 Vgl. ebd., Nr. 341.

1114 Vgl. ebd., Nr. 290.

1115 Gesetze des Kunstvereins in Bremen 1824, o.S., § 1, 2, 4 u. 20 (StUB Bremen, Kunstverein, Brem.c.158a.Nr.1).

1116 Senator Dr. Georg Iken: Präsidial-Vortrag zur Eröffnung der Kunsthalle in Bremen am ersten Mai 1849, Bremen 1849, S. 7 (A KH Bremen, Kat. Slg. Bremen 1837–1849).

1117 Reising 1994, S. 122.

Eine unter anderem ikonologische Studie zu einzelnen Vereinen stellt die Habilitationsschrift von Manuela Vergoossen dar, vgl. Vergoossen 2011.

Gemälden¹¹¹⁸ für eine Summe von circa 11.300 Talern von Privatpersonen angekauft und darunter bevorzugt oben genannte Motive.¹¹¹⁹ Die Zahl der verkauften Bilder ist zwar vielleicht nicht sonderlich beeindruckend, aber die Verkaufssumme dafür umso mehr.

Es liegt auf der Hand, dass mit der bewusst getroffenen Auswahl populärer Bildinhalte von damals (wie noch heute) oftmals eher unbekannten Künstlern teilweise auch eine Trivialisierung der Bildmotive und eine Qualitätsminderung der Gemälde einherging, die besonders deshalb zu bedauern ist, weil man davon ausgehen muss, dass der Kunstverein nicht nur auf den Geschmack des Publikums reagierte, sondern diesen ebenso beeinflussen oder gar erst ausbilden konnte. Es wird später noch eingehender zu erörtern sein, ob sich die veränderte Ausstellungspolitik des Kunstvereins in Bremen in der Sammlungstätigkeit anderer Sammler niederschlug.¹¹²⁰

Nach der dritten Ausstellung des Kunstvereins im Jahre 1843 fanden die folgenden Ausstellungen regelmäßig in Abständen von zwei Jahren statt. Sie waren inhaltlich ähnlich ausgerichtet und zusammengesetzt wie die dritte Ausstellung von 1843 und fortan nahmen auch die norddeutschen Kunstvereine in Hannover, Lübeck und Greifswald an den Ausstellungen teil.¹¹²¹

1118 Die Summe ergibt sich aus den verkäuflichen Gemälden, abzüglich der 36 zur Verlosung kommenden Gemälde.

1119 Vgl. Kat. Ausst. KV Bremen 1843 (A KH Bremen, Verzeichnis der Gemälde-Ausstellungen in Bremen 1829–1853) und Bericht über die dritte Gemälde-Ausstellung in Bremen vom 23. April bis zum 21. Mai 1843, S. 8–13 (A KH Bremen, Jahres-Berichte 1843–1878).

1120 Siehe Kapitel 2.4.6. und 2.5.2.2.6.

1121 Vgl. Hansen 1997, S. 9.

2.4. Der Kunstverein um 1843 – das kulturelle Zentrum der Stadt

2.4.1. Die Öffnung des Kunstvereins im Jahre 1843

Seit 1843 verzeichnete der Kunstverein in Bremen einen enormen Zuwachs an Mitgliedern und Besuchern. Das geht sowohl aus den Mitgliedslisten als auch aus den Teilnehmerlisten an den während der Ausstellungen stattfindenden Verlosungen und aus den 1843, 1845 und 1847 einmalig aufgestellten Übersichten über die ausgegebenen Eintrittskarten hervor. Der Mitglieder- und Besucherzuwachs hing einerseits an der im selben Jahr erfolgten Aufhebung der Mitgliederbeschränkung und der Öffnung des Vereins für jedermann¹¹²² und andererseits an den letztgenannten Verlosungen, die als Besuchermagnet wirkten. Waren es 1824 noch 50 Mitglieder, 1827 nur zwei mehr und zehn Jahre später nur 65 Mitglieder, stiegen die Zahlen ab Mai 1844 auf 575 Mitglieder an.¹¹²³ An den Verlosungen nahmen ab 1843 durchschnittlich 470 sogenannte Subskribenten teil¹¹²⁴ und in den Ausstellungen der Jahre 1843, 1845 und 1847 wurden durchschnittlich 570 Dauerkarten und 6280 Einzelkarten verkauft¹¹²⁵. Andreas Schulz gibt an, dass der Kunstverein in Bremen um 1848 zur größten bürgerlichen Assoziation der Stadt geworden war¹¹²⁶ und spricht sogar von einem regelrechten Massenzulauf, von einer breiten Mobilisierung der Bevölkerung, die die Ausstellungen des Vereins bewirkt hatten.¹¹²⁷

„Davon zeugt die abermalige Verlegung des Ausstellungsortes der vierten Veranstaltung vom 24. April 1845 in die Räume der „Union“ und die auf vier Wochen angesetzte Dauer der Ausstellung bei täglichen Öffnungszeiten von je zwei Stunden vormittags und nachmittags. [...] Auch die den Zustrom regulierende Verfügung der Direktion, *nur anständig gekleidete*

1122 Vgl. Hansen 1997, S. 8 u. 9.

1123 Vgl. Gesetze des Kunstvereins in Bremen 1824, o.S. (StUB Bremen, Kunstverein, Brem.c.158a.Nr.1), Gesetze des Kunstvereins in Bremen 1827 (S. 8), 1837 (S. 8), 1844 (S. 7–8 u. 11–12) (A KH Bremen, Kat. Slg. Bremen 1837–91).

1124 1843 waren es 467 Losteilnehmer, vgl. Bericht/Verzeichnis über die dritte Gemälde-Ausstellung in Bremen 1843 (abgekürzt: Ber./Verz. 1843), S. 17–30, 1845 waren es 489 Teilnehmer, vgl. Ber./Verz. 1845, S.13–27, 1847 waren es 440 Teilnehmer, vgl. Ber./Verz. 1847, S. 18–30 und 1850 waren es 486 Teilnehmer, vgl. Ber./Verz. 1850, S. 6–19 (alle A KH Bremen, Berichte und Verzeichnisse der Gemälde Ausstellungen in Bremen, 1829–1852).

1125 In der Ausstellung 1843 waren es 538 Dauerkarten und 7951 Einzelkarten, in der Ausstellung 1845 649 Dauerkarten und 6279 Einzelkarten und in der Ausstellung von 1847 524 Dauerkarten und 4611 Einzelkarten, vgl. Ber./Verz. 1843, S. 7, Ber./Verz. 1845, S. 7 und Ber./Verz. 1847, S. 12 (alle A KH Bremen, Berichte und Verzeichnisse der Gemälde Ausstellungen in Bremen, 1829–1852).

1126 Vergleicht man die Mitgliederzahlen des Kunstvereins um 1844 mit denen der Gesellschaft „Museum“, dann trifft die Aussage von Schulz zu. Denn während der Kunstverein 1844 schon eine Mitgliederzahl von 575 verzeichnete, kam das „Museum“ 1849 erst auf 504 Mitglieder, vgl. Gesetze des Kunstvereins in Bremen 1844, S. 7–8 u. 11–12 (A KH Bremen, Kat. Slg. Bremen 1837–91) und Lonke 1933, S. 119.

1127 Vgl. Schulz 2002 a, S. 389 u. 413.

Personen zuzulassen, und das Eintrittsverbot für Kinder unter 10 Jahren weisen auf den Massencharakter des kulturellen Ereignisses hin. [...] Mit der Aufhebung der Beschränkung der Mitgliederzahl öffnete sich der Kunstverein dem städtischen Bürgertum. [...] Die Kunstbegeisterung des Publikums hatte feste Formen angenommen, sie organisierte sich im Kunstverein als dem Zentrum des städtischen Kulturlebens.“¹¹²⁸

Wie in Kapitel 2.1. gezeigt wurde, ist die Öffnung des Kunstvereins höchstwahrscheinlich als Reaktion auf ein Erstarken und eine zunehmende Politisierung des Mittelstandes zu verstehen.

Ähnlich wie für das Gründungsjahr des Kunstvereins, so hat Andreas Schulz auch die Sozialstruktur des Kunstvereins nach der vollzogenen Öffnung im Jahre 1843 analysiert. Allerdings setzte er die Öffnung irrtümlicherweise¹¹²⁹ auf das Jahr 1837 an, benutzte aber die richtigen Mitgliederlisten (Abb. 137 und 138).¹¹³⁰ Betrachtet man die entsprechende Tabelle (siehe Anhang XXXVIII.), dann fällt einerseits auf, dass die städtische Oberschicht – bestehend aus Geistlichen (2), Mediziner (13), Advokaten und Rechtsanwälten (19), Professoren, Schul- und Universitätslehrern (8), bürgerlichen Amtsträgern (25), Bankiers und Partikuliers (10) und Kaufleuten (255) immer noch den größten Anteil hatte und dass darunter die finanzkräftige Kaufmannschaft mit Abstand am stärksten und fast komplett vertreten war. Andererseits zeichnete sich ab, dass die städtische Mittel- und Unterschicht, bestehend aus Ingenieuren, Architekten und Technikern (8), Künstlern (6), Fabrikanten (15), Verlegern, Buchdruckern, Kunst- und Buchhändlern (11), Wirten und Bierbauern (4), Handwerkern und Kleinhändlern (39) und Angestellten (7) allmählich nachzog.

1128 Ebd., S. 413.

1129 Die Öffnung des Kunstvereins fand definitiv im Jahre 1843 statt, weil erst in diesem Jahr die Beschränkung der Mitgliederzahl aufgehoben wurde, vgl. Hansen 1997, S. 8. Als Indiz dafür kann unter anderem die Mitgliederliste von 1837 gelten, die – noch im Rahmen der Beschränkung – 65 Mitglieder aufführt, vgl. Gesetze des Kunstvereins in Bremen 1837, S. 8 (A KH Bremen, Kat. Slg. Bremen 1837–91) und Gesetze des Kunstvereins in Bremen Gesetze des Kunstvereins in Bremen. Beschlossen im December 1837, gedruckt bei Carl Schünemann, ohne Jahr (!), S. 8 (StUB Bremen, Brem.c.158a. Nr.2a).

1130 Vgl. Schulz 2002 a, S. 389 und Anm. 31, S. 389.

Die Mitgliederlisten, die Andreas Schulz benutzt hat, befinden sich in zwei unterschiedlichen Druckversionen der Gesetze des Kunstvereins, welche 1837 beschlossen wurden, vgl.. Gesetze des Kunstvereins in Bremen. Beschlossen im December 1837, gedruckt bei Carl Schünemann, o.J. (!) (StUB Bremen, Brem.c.158a. Nr.2a) und Gesetze des Kunstvereins in Bremen. Beschlossen im December 1837, gedruckt bei Johann Georg Heyse im Mai 1844 (StUB Bremen, Brem.c.158a. Nr.2b). Die dort enthaltenen Mitgliederlisten stammen aber mit Sicherheit nicht aus dem Jahre 1837. Das belegen die Überschriften der Mitgliederlisten: „Verzeichniß der Mitglieder des Kunstvereins. Mai 1844“ (Nr. 2 b, S. 7–8) und „Verzeichniß der seit der gedruckten Liste vom Mai 1844 gewählten Mitglieder des Kunstvereins.“ (Nr. 2a und b, S. 11–12). Das heißt, dass Andreas Schulz die Mitgliederlisten von 1844 und nicht – wie fälschlich angegeben – von 1837 bis 1848 untersucht hat.

2.4.2. Die Gemälde-Verlosungen des Kunstvereins: zwischen Nachwuchsförderung, Kunstvermarktung und -popularisierung

Zur großen Attraktivität des Kunstvereins in Bremen und seinen regelmäßig veranstalteten Ausstellungen hatten – wie bereits oben erwähnt – auch die seit 1838¹¹³¹ organisierten Verlosungen von Kunstwerken beigetragen. Die Hintergedanken dabei könnten die gewesen sein, dadurch erstens die Distanz zwischen Bürgern und der Institution Kunstverein zu verringern, zweitens einen weiteren Anreiz für die Teilnahme an den Vereinsaktivitäten und Ausstellungen zu schaffen (ab 1843 fanden die Verlosungen im Rahmen der Ausstellungen statt), drittens die Vermarktung und den Besitz von Kunstwerken an und in bürgerliche(n) Haushalte(n) zu vereinfachen und vermehren und über die Auswahl der zu verlosenden Kunstwerke viertens belehrend auf das Publikum einzuwirken. So wurden 1838 zunächst noch Reproduktionsgraphiken nach Gemälden alter Meister aus der Dresdener Gemäldegalerie verlost. Aber schon bald erkannte man wohl die Möglichkeit, über die Verlosungen zeitgenössische Künstler zu unterstützen und gleichzeitig deren Arbeiten unter das Publikum zu bringen.¹¹³² Entsprechend kaufte man ab 1843 extra für die Verlosungen Gemälde an, die auch bei den Ausstellungen präsentiert wurden. Bei den Losziehungen kam eine eigens für diesen Zweck angeschaffte Lostrommel (Abb. 139) zum Einsatz.¹¹³³

Im Übrigen gelang es dem Kunstverein meist, den Ankauf der zu verlosenden Gemälde über die Einnahmen der verkauften Lose zu finanzieren.¹¹³⁴ Die Teilnehmer an den Verlosungen konnten also das gute Gewissen haben, den Kunstverein gemeinschaftlich und mehrheitlich bei der Förderung zeitgenössischer Künstler und der Verbreitung zeitgenössischer Kunst in bürgerlichen Haushalten unterstützt zu haben, gleichzeitig hatte aber auch jeder einzelne Teilnehmer die Aussicht, für einen verhältnismäßig geringen finanziellen Aufwand selbst ein Gemälde gewinnen zu können. Ein Los kostete nämlich

1131 Noch vor der dritten Ausstellung des Kunstvereins in Bremen (1843), bei der erstmals Verlosungen nachzuweisen sind (vgl. Ber./Verz. 1843, S. 17–30 (A KH Bremen, Berichte und Verzeichnisse der Gemälde Ausstellungen in Bremen, 1829–1852)), wurden 1838 erstmals Reproduktionsgraphiken nach Gemälden der Dresdener Gemäldegalerie verlost, vgl. Ocken 1989, S. 11 und Protokollbuch des Kunstvereins in Bremen, S. 47 (A KH Bremen, Vorstandsprotokolle 1823–1849: 24 a).

1132 Vgl. Ocken 1989, S. 11.

1133 Vgl. Hansen 1997, S. 9.

1134 1843 gab der Kunstverein beispielsweise für die zur Verlosung angekauften 36 Bilder 4318,64 Reichstaler aus und nahm über die 746 verkauften Lose 3730 Reichstaler ein, so dass die Einnahmen nahezu die Ausgaben deckten und 1847 überstiegen die Einnahmen über die Lose (3305 Reichstaler) sogar die Ausgaben für die angekauften Gemälde (2652,26 Reichstaler) vgl. Ber./Verz. 1843, S. 14 u. 30 und Ber./Verz. 1847, S. 16 (beide A KH Bremen, Berichte und Verzeichnisse der Gemälde Ausstellungen in Bremen, 1829–1852)

gerade einmal 5 Taler, während der Ankaufspreis für ein Gemälde bis zu 300 Taler betragen konnte.¹¹³⁵

Die Zahlen der sogenannten Subskribenten beweisen jedenfalls, dass die Verlosungen auf eine große Resonanz beim Publikum stießen. So kauften im Zeitraum von 1843 bis 1850 durchschnittlich 470 Personen ein oder mehrere Lose ein.¹¹³⁶ Joachim Grossmann kam in diesem Zusammenhang 1994 zu folgender Einschätzung:

„Der Erfolg [...] gab den Vereinen Recht. Die Idee, das Interesse an der Kunst durch die Verteilung von „Aktien“ [Losen] zu wecken, setzte sich machtvoll durch. Es gelang dem aufstrebenden Bürgertum, das durch die hohen Preise verursachte Ankaufsmonopol des Hofes, des Adels und einer kleinen bürgerlichen Elite aufzuweichen.“¹¹³⁷

Bedenkt man, dass es sich bei den Verlosungen des Kunstvereins um eine weitgehend zufällige, glücksbedingte Erwerbsart von Gemälden handelte, bei der der Gewinner nicht auswählen konnte, welches Gemälde er gerne gewinnen würde, dann wird klar, dass der geschmacksbildende Einfluss der Vereinsdirektion bei den Verlosungen noch stärker war als bei den Verkaufsausstellungen. Bei Letzteren war zwar auch eine Vorauswahl durch die Vereinsdirektion oder das Ausstellungskomitee getroffen worden, der interessierte Käufer hatte aber zumindest unter den ausgestellten Werken noch selbst aussuchen können.

Nicht zuletzt aufgrund des fehlenden Mitbestimmungsrechts waren die Verlosungen von Kunstgegenständen unter den Mitgliedern von Kunstvereinen schon unter Zeitgenossen kritisch beurteilt worden. Oft wurde gerade die mangelnde Qualität der zu verlosenden Gemälde beanstandet, die dadurch zustande kommen konnte, dass in Hinblick auf den Publikumsgeschmack populäre Bildthemen bevorzugt wurden und dass die für die Verlosungen angekauften Gemälde häufig unter einem gewissen Höchstankaufspreis liegen mussten, damit die Kosten-Nutzen-Rechnung noch aufging. Aber auch die allgemeine und leichter zugängliche Verfügbarkeit von Kunstwerken durch das Glücksspiel wurde angeprangert.¹¹³⁸ Im Grunde genommen wird dieser Aspekt der Kunstvereinsverlosungen noch heute ähnlich beurteilt. Das zeigt sich, wenn Andreas Schulz 2002 schreibt:

„Allein das System der Verlosungen, bei dem ja nur ein Teil des wohl an die Tausende zählenden Publikums durch das Los Gelegenheit zum Erwerb der Bilder erhielt, deutet darauf hin, daß Kunst nicht mehr nur der Anschauung diene, sondern zum Einrichtungsgegenstand, zum Gegenstand der alltäglichen Lebenswelt des Bürgers, sicherlich auch zum Spekulationsobjekt geworden war. [...] Es war die Spekulation auf den günstigen Erwerb

1135 Vgl. ebd., jeweils S. 15 u. 17.

1136 Siehe Anm. 1124.

1137 Grossmann 1994, S. 352.

1138 Vgl. Schmitz 2001, S. 274–282 und Ocken 1989, S. 53 u. 54.

eines Gemäldes, die viele Bürgerinnen und Bürger zu den Verlosungen lockte.“¹¹³⁹

Eine ähnliche Haltung zeigt sich auch bei Thomas Schmitz, der 2001 schreibt, die Verlosungen hätten „vielerorts erst eine legale Gelegenheit geboten, dem Laster des Lotteriespiels gemeinschaftlich und offen zu fröhnen – und noch dazu unter dem Deckmantel des mäzenatischen Engagements.“¹¹⁴⁰ Allerdings setzen sich beide Autoren dabei über die Tatsache hinweg, dass es bei den Verlosungen nicht nur oder gar vornehmlich um die Vermehrung materieller Werte ging, sondern auch beziehungsweise eigentlich in erster Linie um ideelle Werte wie um die Vermittlung beziehungsweise Verbreitung von Kunstwerken in bürgerliche(n) Haushalten und um die Förderung von Künstlern. Ob diese Zielsetzungen nun unter dem Reiz des Glückspiels untergingen und für manche Teilnehmer nebensächlich wurden, ist letztendlich insofern von minderer Bedeutung, als sie nachweislich realisiert wurden: Für zeitgenössische Künstler war faktisch eine neue Absatzmöglichkeit und für interessierte Bürger eine neue, kostengünstige Erwerbsart für Kunstwerke geschaffen worden. Problematisch wurde es nur dann, wenn die versteigerten Kunstwerke aufgrund ökonomischer Bedingungen (schnelle Produktion von günstiger, absatzfähiger Massenware) von geringerer formaler sowie inhaltlicher Qualität waren und damit die eben genannten Bestimmungen gefährdet oder in Frage gestellt wurden.

Christoph Behnke brachte diese durchaus problematische Ambivalenz 2001 folgendermaßen auf den Punkt:

„Die Praxis der Verlosung von Kunstwerken, wodurch die Kunstvereine innerhalb des Kunstfeldes zu einer materiellen Bestimmungsgröße wurden, konnte nach zwei Seiten hin wirken: Sie ermöglicht es der Kunst, als reiner Tauschwert behandelt zu werden, indem sie dem Bedürfnis nach Besitz diene, sie konnte aber auch der Kunst selbst dienen, indem sie zur Interventionsgröße auf dem Kunstmarkt wurde und noch nicht marktfähige Kunst förderte und gleichzeitig hervorlockte, eine Nachfrage die erst zum Bedürfnis werden musste. Die Diskussionen um das Modell Kunstverein oszillierten in ihrer Gründungsphase um diese Pole.“¹¹⁴¹

1139 Schulz 2002 a, S. 414 u. 643.

1140 Schmitz 2001, S. 273.

1141 Behnke, Christoph: Zur Gründungsgeschichte deutscher Kunstvereine, in: Tatort Kunstverein. Eine kritische Überprüfung eines Vermittlungsmodells, hrsg. von Bernd Milla und Heike Munder, Nürnberg 2001, S. 20.

2.4.3. Der Kunstverein und der lokale Kunsthandel

Weil Gemäldeverlosungen – wie Thomas Schmitz zutreffend bemerkt – „für unser heutiges stark persönlichkeitsorientiertes und auf den individuellen Geschmack abzielendes Kunstverständnis [...] fast unvorstellbar geworden [sind]“¹¹⁴², muss noch erwähnt werden, dass sogenannte Bilderlotterien bereits seit dem 17. Jahrhundert aus den Niederlanden als Vermarktungsstrategie bekannt waren und in der Folge auch in Deutschland praktiziert wurden.¹¹⁴³

Der Umstand, dass der Kunstverein in Bremen diese Methode vermutlich nach dem unmittelbaren Vorbild der Kunstvereine in Bamberg, München, Breslau und Karlsruhe¹¹⁴⁴ ab 1838 selbst übernommen hatte, weist neben den Verkaufsausstellungen einmal mehr darauf hin, dass der Verein eine wichtige Position im lokalen Kunsthandel innehatte. Die entsprechenden Zahlen der verlost und verkauften Gemälde bei den Verlosungen und den Ausstellungen des Kunstvereins belegen dies auf eindrucksvolle Weise.¹¹⁴⁵ Andreas Schulz bezeichnet die Ausstellungen und Verlosungen des Kunstvereins in Bremen um 1856 sogar als „gesellschaftliche[...] Höhepunkte [...] des städtischen Lebens [...], vergleichbar nur dem Freimarkt¹¹⁴⁶ und den großen christlichen Feiertagen“¹¹⁴⁷. Dass der Kunstverein in Bremen damit den lokalen Kunsthandel zu großen Teilen für sich beanspruchen konnte, lag möglicherweise daran, dass dieser Handelszweig – wie in den Kapiteln 1.3.2., 1.3.3. und 2.2.2. dargelegt – in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch nicht institutionalisiert genug war.

Bedenkt man, dass gerade die Sammler, Künstler und Kunsthändler Dreyer, Berkenkamp sowie Menken sehr schnell nach der Gründung des Kunstvereins zu Ehrenmitgliedern gewählt wurden (Dreyer im Februar 1824, einer der Gebrüder Berkenkamp¹¹⁴⁸ im März 1824 und

1142 Schmitz 2001, S. 287.

1143 Vgl. North 2006, S. 2.

1144 Diese Kunstvereine hatten die Verlosungen bereits in den 1820er Jahren eingeführt, vgl. Schmitz 2001, S. 272.

1145 1843 wurden 36 Gemälde verlost und 98 verkauft, vgl. Ber./Verz. 1843, S. 8–16, 1845 wurden 23 Gemälde verlost und 55 verkauft, vgl. Ber./Ver. 1845, S. 8–12, 1847 wurden 23 Gemälde verlost und 38 verkauft, S. 13–17, 1849/50 wurden 26 Gemälde verlost und über 50 verkauft, vgl. Ber./Verz. 1850, S. 4–5 u. S. 21–24 (A KH Bremen, Berichte und Verzeichnisse der Gemälde Ausstellungen in Bremen, 1829–1852)

1146 Der auch heute noch im Herbst jeden Jahres stattfindende Freimarkt in Bremen war im 19. Jahrhundert noch ein Jahrmarkt mit überwiegend Verkaufsständen und nur vereinzelt Vergnügungsbetrieben gewesen. Er wurde an unterschiedlichen Orten in der Stadtmitte ausgerichtet, vgl. Schwarzwälder 2002, S. 230.

1147 Schulz 2002 a, S. 642.

1148 Da im Protokollbuch keine Vornamen genannt werden, ist unklar, ob es sich um den als Maler und

Vater und Sohn Menken im April 1824)¹¹⁴⁹, dann liegt die Schlussfolgerung nahe, dass der Kunstverein in Bremen nicht nur Sammlern und Künstlern, sondern dezidiert auch Kunsthändlern eine Plattform respektive einen institutionellen Rahmen bieten wollte.

Was den Zusammenhang zwischen Kunstverein und Kunsthandel angeht, so erscheint außerdem bemerkenswert, dass just Friedrich Adolph Dreyers Sohn, Johann Daniel Dreyer, ab 1837, also kurz vor Beginn der ersten Verlosung von Lithographien (1838), zum dritten Konservator des Kunstvereins ernannt wurde.¹¹⁵⁰ Möglicherweise hatte er als Sohn eines Kunsthändlers, Sammlers, Künstlers und Lithographen positiv auf derartige kommerzieller ausgerichtete Entwicklungen innerhalb des Kunstvereins hingewirkt, auch wenn diese nachweislich „nach dem Beyspiele anderer Kunstvereine [...] [und] zur Erweckung eines größeren Interesse[s] für den Verein“¹¹⁵¹ eingeführt wurden. Immerhin wurde in dem eben zitierten Protokoll des Kunstvereins, in dem die erste Verlosung von Reproduktionsgraphiken beschlossen wurde (11. Februar 1838), darauf hingewiesen, dass dies schon in vielen vorherigen Vereinssitzungen diskutiert, aber bis dato nicht konsensfähig war.¹¹⁵² Eine potentielle Einflussnahme J. D. Dreyers in Richtung Verlosung als Vermarktungsstrategie ist demnach nicht unwahrscheinlich.

An den Verbindungen der genannten Personen untereinander und an ihren Beziehungen zum Kunstverein ist also einmal mehr ersichtlich, dass hier privates, berufliches und gemeinschaftlich-öffentliches Interesse ineinandergreifen konnten.

Betrachtet man die Lebensdaten der aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts überlieferten Bremer Kunsthändler, dann fällt auf, dass die Mehrzahl von ihnen bis 1840 verstorben war und ab diesem Zeitpunkt – unter den bekannten Personen – nur noch die Kunsthändler Friedrich Adolph und Johann Daniel Dreyer und der (Kunst-)Auktionator Ludwig Wilhelm Heyse aktiv sein konnten. Verknüpft man diesen Umstand mit weiteren in diesem Zusammenhang stehenden Phänomenen, dann könnte man den Eindruck gewinnen, dass der Kunsthandel in Bremen um 1840 generell im Wandel begriffen war: Die Zahl der gewerbefreien Kunsthändler hatte anscheinend abgenommen, der Kunstverein hatte im Bereich des Kunsthandels mit seinen ab 1838 stattfindenden Verlosungen neben den

Kunsthändler bekannten Johann Christoph Berkenkamp (1739–1824), vgl. Becker 2000, S. 142, oder um dessen namentlich unbekannten Bruder, ebenfalls Kunsthändler, handelte.

1149 Vgl. Protokollbuch des Kunstvereins in Bremen, S. 4–6 (A KH Bremen, Vorstandsprotokolle 1823–1849: 24 a).

1150 Vgl. ebd. S. 45.

1151 Ebd., S. 47.

1152 Vgl. ebd.

Verkaufsausstellungen ein weiteres Standbein aufgebaut, ein Jahr zuvor hatte Johann Daniel Dreyer die Stelle des dortigen Konservators angenommen und 1843, in dem Jahr, ab dem der Kunstverein sich auf die Verlosung und den Verkauf zeitgenössischer Kunst spezialisiert hatte, war der Kunsthandel vom Senat offiziell als Gewerbe anerkannt und Friedrich Adolph Dreyer als einziger Kunstmakler vereidigt worden (siehe Kapitel 2.2.2.). So scheint der Kunsthandel um 1840 klarer definiert und professionalisiert worden zu sein. Es wäre sogar denkbar, dass zwischen den Auktionatoren, den Maklern und dem Kunstverein als Institution eine Art Absprache stattgefunden hatte, auf welche Bereiche des Kunsthandels man sich jeweils spezialisieren sollte. So hätte L. W. Heyse beispielsweise weiterhin die Versteigerung nachgelassener Kunstsammlungen regeln können, während sich der Kunstverein auf die Förderung zeitgenössischer Künstler konzentrierte und F. A. Dreyer hätte als vereidigter Kunstmakler alle anderen Bereiche, darunter beispielsweise die heiklen Tätigkeiten wie Schätzungen von Versicherungswerten, auf die er in seinem Antrag explizit hingewiesen hatte (siehe Anhang XXXII.), übernehmen können. Allerdings muss diese Vermutung vorerst reine Hypothese bleiben, denn es ist nicht eindeutig klar, ob es möglicherweise noch weitere Kunsthändler gab¹¹⁵³ und ob diese sich – entsprechend der neuen Ausrichtung des Kunstvereins – auf andere Bereiche spezialisiert hatten,

1153 So könnten unter den Käufern, die in manchen Auktionskatalogen handschriftlich notiert wurden (siehe Anhang IV.), neben Harzen und Commeter beispielsweise noch weitere Kunsthändler und nicht nur weitere Sammler sein. F. A. Dreyer nennt in seinem Gesuch an den Senat um Ernennung zum Kunstmakler 1843 beispielsweise neben dem parallel tätigen Auctionator Heyse noch die Ausmiener (Auktionatoren) Curtius und Pohlmann (siehe Anhang XXXII, Folio 5). Leider ist über Letztgenannte aber nichts Weiteres als ihre Existenz bekannt. Ihre Berufsbezeichnung und der Sinnzusammenhang weisen darauf hin, dass sie – ähnlich wie Heyse – wohl eher im Kunstauktionswesen als im Kunsthandel tätig waren.

2.4.4. Der Bau der Kunsthalle 1847–49

Gerade wegen seiner Tätigkeit auf dem Gebiet des lokalen Kunsthandels wurde die Notwendigkeit nach einem dauerhaften Vereins- und Ausstellungsgebäude für den Kunstverein in Bremen zunehmend dringlicher. Weitere Gründe für den Wunsch nach einem eigenen Vereinssitz dürften das Erfordernis eines eigenen Versammlungsortes für die regelmäßig stattfindenden Bildbetrachtungen und Direktionssitzungen gewesen sein sowie der – wenn auch gemächliche – Zuwachs der vereinseigenen Sammlung und der bereits in den ersten Gesetzen des Kunstvereins artikulierte Anspruch, diese Sammlung öffentlich zugänglich zu machen. Außerdem dürfte die sicherlich vorhandene Ambition, die Bedeutung der eigenen Vereinigung im Stadtbild sichtbar zu machen und zu manifestieren, eine nicht minder ausschlaggebende Rolle gespielt haben. Schließlich hatten sich auch die anderen lokalen Vereine wie das „Museum“, die „Erholung“ und die „Union“ eigene repräsentative Vereinshäuser errichten lassen (siehe Kapitel 1.2.), in denen regelmäßige Zusammenkünfte stattfinden konnten und in denen die vereinseigenen und -spezifischen Bestände sicher, langfristig und für die Mitglieder oder Besucher offen zugänglich untergebracht werden konnten.

Bereits 1834 war der Kunstverein erstmals mit der Bitte um Gewährung eines Grundstücks für den Bau einer Kunsthalle an den Senat herangetreten, doch der Antrag wurde erst zehn Jahre später, im Jahre 1844 bewilligt und fiel damit zeitlich in etwa auf den Zeitpunkt der Öffnung des Vereins für jedermann.¹¹⁵⁴ Möglicherweise hatte der Senat also die gesellschaftliche Bedeutung des Kunstvereins in Bremen erkannt und honorieren wollen. In der Zwischenzeit hatte der Verein 1839 einen Fond zur Finanzierung des Bauvorhabens eingerichtet. Johann Heinrich Albers hatte für den Bau einer sogenannten Kunsthalle schließlich sogar die stolze Summe von 3000 Reichstalern gespendet¹¹⁵⁵ – allerdings nur unter der Bedingung, dass der Staat dem Kunstverein ein Grundstück zur Verfügung stellte¹¹⁵⁶. 1845 wurde daraufhin ein Grundstück an der Dechanatstraße Nr. 3 (siehe markierter Stadtplan von 1861, Anhang, XXXIII., Nr. 12) zugewiesen. Es wurde jedoch vom Kunstverein mit der Begründung abgelehnt, dass es für die Errichtung einer Kunsthalle nicht geeignet sei. Deshalb stellte der Kunstverein 1845 ein erneutes Gesuch an den Senat. Darin wurde um einen neuen

1154 Vgl. Hansen 1997, S. 10.

1155 Vgl. Senator Dr. Georg Iken: Präsidial-Vortrag zur Eröffnung der Kunsthalle in Bremen am ersten Mai 1849, Bremen 1849, S. 6 und 7 (A KH Bremen, Kat. Slg. Bremen 1837–1849).

1156 Vgl. Hansen 1997, S. 10.

Bauplatz an der Domsheide gebeten und auf Bedenken von Seiten des Senats und der Bürgerschaft bezüglich des als privat erachteten Charakters des Kunstvereins geantwortet. Das Schreiben wurde sogar gedruckt und kann daher und aufgrund des programmatischen Inhalts als offizielle Rechtfertigung und gleichzeitig als Grundsatzerklärung zur Bestimmung und zum Selbstverständnis des Kunstvereins gelten.¹¹⁵⁷ So heißt es darin unter anderem:

„[...] Sie können aber den Kunstverein durchaus nicht als eine zu Privatzwecken zusammengetretene Association betrachten [...]. Die Beförderung und Pflege der Bildenden Künste, zu welcher der Kunstverein im Jahr 1823 in Rücksicht auf Bremen gestiftet wurde, gehört, wie allgemein anerkannt wird, an sich zu den höheren Zwecken des Staates. [...] Wenn nun hier in Bremen, den eigenthümlichen Verhältnissen unseres Staatslebens und unserer Zeit nach, demnach diese Pflege nicht direkt vom Staat übernommen wurde, sondern einem Verein von Privatleuten zufiel, so darf daraus doch nicht im entferntesten gefolgert werden, daß dieses damit ein Verein zu Privatzwecken sei [...].“¹¹⁵⁸

Aus diesen Zeilen geht hervor, dass sich der Kunstverein in Bremen als Bürgerinitiative verstand, die auf die fehlende Kunstförderung in der Handelsstadt reagiert hatte.

So kam es schließlich der Anerkennung der Gemeinnützigkeit und öffentlichen Wirksamkeit des Kunstvereins gleich, als nach einer erneuten Ablehnung 1845 endlich ein passendes Grundstück gefunden und vom Senat genehmigt wurde.¹¹⁵⁹ Der letztendlich zugewiesene Bauplatz in den Wallanlagen, südlich der Ostertorstraße und schräg gegenüber der „Union“ (siehe markierter Stadtplan von 1861, Anhang, XXXIII., Nr. 11 und 13 und Abb. 136 und 144) ist umso bemerkenswerter, als in den Wallanlagen – wenn überhaupt – nur öffentliche Bauten errichtet werden durften und die Kunsthalle damit auf eine Bedeutungsebene mit dem 1843 in den Wallanlagen gegenüber dem Bischofstor errichteten Stadttheater gestellt wurde (siehe markierter Stadtplan von 1861, Anhang, XXXIII., Nr. 14 und Abb. 140 und 141).¹¹⁶⁰

Nach einem vom Kunstverein ausgeschriebenen Architekturwettbewerb ging der Auftrag zum Bau der Kunsthalle letztendlich an den Bremer Architekten Lüder Rutenberg. Seine Pläne hatten wohl deshalb überzeugt, weil sie von einem einfachen, rechteckigen Grundriss (Abb. 142 und 143) ausgingen und damit weniger kostenaufwendig waren als die der Mitkonkurrenten¹¹⁶¹, denn schließlich musste der Verein die Baukosten aus seinen eigenen

1157 Vgl. Hansen 1997, S. 10.

1158 Eingabe an den Senat durch den Kunstverein vom 3. Februar 1845 (aus Akte 10, A KH Bremen), in: Ocken 1989, Quellenanhang VIII., S. 77.

1159 Vgl. Ocken 1989, S. 17 und Hansen 1997, S. 10.

1160 Vgl. Ocken 1989, S. 17 und Schulz, Andreas: Kultur und Lebenswelt des Bremer Bürgertums zwischen Aufklärung und Vormärz, in: Klassizismus in Bremen. Formen bürgerlicher Kultur, hrsg. von Martina Rudloff (Jahrbuch der Wittheit zu Bremen 1993/94), Bremen 1994, S. 56.

1161 Vgl. Hansen 1997, S. 11.

Mitteln bestreiten.¹¹⁶² Mit der Entscheidung für Lüder Rutenberg wurde zudem ein lokaler Architekt gefördert.

Die Grundsteinlegung zum Bau der Kunsthalle in Bremen fand im Juli 1847 und die feierliche Eröffnung im Mai 1849 statt. In knapp zwei Jahren war ein zweigeschossiges Gebäude entstanden, dessen Fassade (Abb. 144) sich durch rundbogige Fenster, einen Mittelrisalit mit Giebelabschluss, eine gequaderte Wand im Erdgeschoss und eine Pilasterarchitektur im Obergeschoss auszeichnete.¹¹⁶³

Schon im Februar 1849, ein paar Monate vor der eigentlichen Eröffnung der Kunsthalle, war eine Mitteilung an die Mitglieder des Kunstvereins gedruckt worden, in der der Stolz auf das selbst finanzierte Vereinshaus besonders stark zum Ausdruck kam:

„[Als] [e]in neues Denkmal achtungswerthen Gemeinsinnes steht es da in unsrer Bürgerstadt, denn, – um mit den Worten zu reden, wie sie in unserm Kreise schon ausgesprochen worden, – „nicht die Munificenz eines Fürsten, nicht das Decret einer öffentlichen Behörde hat es errichtet, – nein, unsre jährlichen fünf Thaler haben es gebaut,“ [...] – und mit Stolz setzen wir hinzu: Bremens erhöhte Bildung hat es in's Dasein gerufen!“¹¹⁶⁴

In der Tat war der Kunstverein in Bremen der erste in Deutschland, der sich ein eigenes Gebäude errichtete und dieses war sodann auch das erste eigenständige Ausstellungshaus für eine rein bürgerliche Sammlung gewesen. Andere zeitgleich entstandene, sogenannte monomuseale Bauten wie die Glyptothek oder die Pinakothek in München, beherbergten nämlich noch fürstliche Sammlungen.¹¹⁶⁵

Dem Bremer Vorbild, sich ein eigenes Ausstellungshaus oder Galeriegebäude zu errichten, sollten sodann nicht nur Privatleute wie Theodor Gerhard Lürman (1853)¹¹⁶⁶, sondern auch andere Kunstvereine wie der Kieler (1856/57), der Leipziger (1858) und der Hamburger Kunstverein (1863–69) folgen.¹¹⁶⁷

Andreas Schulz hat in einer seiner früheren Publikationen darauf hingewiesen, dass der Umstand, dass die Bremer Kunsthalle 1849, inmitten heftiger politischer Auseinandersetzungen eingeweiht worden war, gar nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. Er betont, dass gerade Senator Dr. Iken in seiner Rede zur Eröffnung der Kunsthalle mit Worten wie „Die Kunst hat auch in der wilden Zeit ihren stillen Zauber zu üben; sie hat die

1162 Vgl. Stein 1964, S. 126.

1163 Vgl. Hansen 1997, S. 11 und Stein 1964, S. 126 u. 128.

1164 Mitteilung an die Mitglieder des Kunstvereins in Bremen die Eröffnung der neuen Kunsthalle und künftige Kunstaustellungen betreffend, Bremen im Februar 1849, S. 4 (A KH Bremen, Kat. Slg. Bremen 1837–1849).

1165 Vgl. Hansen 1997, S. 12 und Reising 1994, S. 124, Anmerkung 29.

1166 Siehe Kapitel 2.5.2.2.4.

1167 Vgl. Ocken 1989, S. 52, Anm. 184 und Hansen 1997, S. 12.

bewegten Gemüther zu besänftigen.“¹¹⁶⁸ der Kunst eine bestimmte und gewichtige gesellschaftliche Funktion zugewiesen hatte:

„Mit der Aufgabe, politische und soziale Gegensätze innerhalb des Bürgertums zu überwinden, wurde ihr existentielle Bedeutung beigemessen. Insofern Kunst einen sozialen Zusammenhalt begründete, zu einem Kernbereich bürgerlicher Kultur und Lebensführung wurde, trug sie wesentlich zur Konstituierung des modernen Bürgertums bei.“¹¹⁶⁹

Zuletzt sei noch darauf hingewiesen, dass die Kunsthalle in Bremen anfangs hauptsächlich eine Ausstellungshalle gewesen war, also vorrangig für die wechselnden (Verkaufs-)Ausstellungen genutzt wurde, was – nach Ansicht von Manya Ocken – auch mit der Namensgebung korrespondierte: „*Kunst-Halle* bezeichnete keine primär historisch ausgerichtete, museal-bewahrende Institution, sondern auch einen Kunst-Markt.“¹¹⁷⁰ Ein anderer Name wie beispielsweise „Museum“ wäre der Funktion des Vereinsgebäudes also in der Tat nicht gerecht geworden. Dafür war die Sammlung zu diesem Zeitpunkt erstens noch zu klein respektive zu unbedeutend und zweitens war der Name „Museum“ in Bremen bereits an einen anderen lokalen Verein vergeben. Erst nach der Jahrhundertwende sollte sich dies ändern und die Kunsthalle in Bremen entwickelte sich von einer Ausstellungshalle zu einem Kunstmuseum mit eigener umfangreicher Sammlung und wissenschaftlicher Führung.¹¹⁷¹

2.4.5. Ausdruck bürgerlichen Mäzenatentums – Geschenke und Vermächtnisse an den Kunstverein

Während vor allem die anfängliche Gemälde- und Skulpturensammlung des Kunstvereins in Bremen – wie in Kapitel 2.3.3 gezeigt wurde – noch sehr überschaubar und zusammen mit der (Druck-)Graphiksammlung mehrheitlich durch Ankäufe und nicht durch Schenkungen zustande gekommen war, musste sich dies spätestens mit dem Plan, eine Kunsthalle zu erwerben beziehungsweise zu errichten, verändern. Dafür gab es zwei Gründe: Erstens wurde das angesparte Vereinskaptal fortan vorrangig in den Erwerb beziehungsweise den Bau einer Kunsthalle gesteckt und deshalb wurde die Sammlung des Kunstvereins zwangsläufig stark legatsabhängig. Zweitens musste die Sammlung der Gemälde und Skulpturen gegenüber der Sammlung der Druckgraphiken und Zeichnungen mit der Realisierung einer dauerhaften

1168 Senator Dr. Georg Iken: Präsidial-Vortrag zur Eröffnung der Kunsthalle in Bremen am ersten Mai 1849, Bremen 1849, S. 4 (A KH Bremen, Kat. Slg. Bremen 1837–1849).

1169 Schulz 1995, S. 31.

1170 Ocken 1989, S. 19.

1171 Vgl. Hansen 1997, S. 13.

Ausstellungshalle notwendigerweise vergrößert werden, weil Gemälde und Skulpturen für eine längerfristige Präsentation schlichtweg besser geeignet sind als (Druck-)Graphiken.

Die Mitglieder des Kunstvereins wurden deshalb gerade zur Zeit der Eröffnungsausstellung der Kunsthalle, als die Räume derselben angesichts der kleinen vereinseigenen Sammlung noch zusätzlich durch Leihgaben bestückt werden mussten¹¹⁷², auch wiederholt und verstärkt auf diese Möglichkeit hingewiesen.¹¹⁷³ 1850 wurde dies sogar in Paragraph 1, also an prominentester Stelle der Gesetze des Kunstvereins, unter dem Deckmantel des lokalen Bewahrungsgedankens aufgenommen:

„Der bremische Kunstverein bezweckt die Beförderung der Kunst und die Belebung und Verbreitung des Kunstsinnes in Bremen auf jede ihm zu Gebote stehende Weise, und hält es zu dem Ende für seine besondere Pflicht, die Sammlung von Kunstsachen, welche der Verein besitzt, zur Förderung der Kunst in Bremen nutzbar zu machen [...] und bietet den patriotischen Beförderern der Kunst Gelegenheit, durch Zuwendung von Geschenken an die Sammlung, dieselben unserer Stadt zu erhalten.“¹¹⁷⁴

Die beschworene Gelegenheit sollte in der Zukunft von vielen Mitgliedern des Kunstvereins genutzt werden. Allerdings waren auch schon vorher immer wieder Geschenke an den Kunstverein gemacht worden. So hatte Senator Dr. Iken bei seiner Rede zur Eröffnung der Kunsthalle 1849 insgesamt 14 Stifter besonders herausgestellt¹¹⁷⁵: Noch vor der Gründung des

1172 Zur Eröffnungs-Ausstellung der Kunsthalle im Mai 1849 steuerte der Kunstverein nur 19 von insgesamt 326 Gemälden bei. Allerdings handelte es sich hier nicht allein um eine Schauausstellung, sondern auch um eine Verkaufsausstellung. Dennoch überwogen die Leihgaben aus Privatbesitz (41 Gemälde) gegenüber denjenigen aus der Vereinseigenen Sammlung, vgl. Kat. Ausst. KV Bremen 1849 (A KH Bremen)

1173 Vgl. Eingabe des Kunstvereins an den Senat zur Erlangung eines Grundstücks für die Kunsthalle, 11. März 1844 (aus Akte 9, A KH Bremen), in: Ocken 1989, Quellenanhang, VIII, S. 77; Mittheilung an die Mitglieder des Kunstvereins in Bremen die Eröffnung der neuen Kunsthalle und künftige Kunstausstellungen betreffend, Bremen im Februar 1849, S. 12 u. 13 (A KH Bremen, Kat. Slg. Bremen 1837–1849); Stiftungsbrief von Quentell, Hartlaub und Klugkist vom 1.2. 1849 (aus Akte 54, A KH Bremen) und Protokoll der Generalversammlung vom 4.2.1849, in: Ocken 1989, S. 23 und Senator Dr. Georg Iken: Präsidial-Vortrag zur Eröffnung der Kunsthalle in Bremen am ersten Mai 1849, Bremen 1849, S. 10 u. 11 (A KH Bremen, Kat. Slg. Bremen 1837–1849).

1174 Gesetze des Kunstvereins in Bremen 1850, § 1, S. 1 (A KH Bremen, Kat. Slg. Bremen 1837–49).

1175 Iken nennt Hieronymus Klugkist, Johann Heinrich Albers, Theodor Gerhard Lürman, fünf Stifter von Abgüssen von Peter Vischer am Sebaldusgrab in Nürnberg (diese waren H. Klugkist, J. H. Albers, Th. G. Lürman, Senator Dr. Horn und J. C. C. Burchard, vgl. Direktionsprotokoll vom 25. März 1833, S. 40 (A KH Bremen, Vorstandsprotokolle 1823–1849: 24 a) und Goldenes Buch der Schenkungen an den Kunstverein in Bremen, S. 7 (A KH Bremen)), Carl Steinhäuser, vier Stifter des Gemäldes „Christus und die Ehebrecherin“ von Giordano (diese waren H. Klugkist, Friedrich Leo Quentell, Carl Hartlaub und Alexander Schröder, vgl. Goldenes Buch der Schenkungen an den Kunstverein in Bremen, S. 18), Senator Dr. Caesar, Carl Mertens, F. W. Stallforth, Dr. Hermann Alexander Müller und den Sohn von Dr. Henrich Schröder, Fr. Schröder, vgl. Senator Dr. Georg Iken: Präsidial-Vortrag zur Eröffnung der Kunsthalle in Bremen am ersten Mai 1849, Bremen 1849, S. 6, 9, 10 u. 11 (A KH Bremen, Kat. Slg. Bremen 1837–1849).

Konsultiert man das sogenannte Goldene Buch der Schenkungen an den Kunstvereins in Bremen, in dem sämtliche Stiftungen ab circa 1828 verzeichnet sind, dann stellt man fest, dass es bis 1849 eine Vielzahl

Kunstvereins hatte beispielsweise Hieronymus Klugkist einen Stiftungsfond von 120 Talern Gold errichtet, der später von Johann Heinrich Albers und Theodor Gerhard Lürman mit je 100 Talern Gold angereichert wurde.¹¹⁷⁶ 1832 schenkte der Künstler und Sammler Johann Baese dem Kunstverein das Gemälde *Madonna mit Kind* von Masolino da Panicale (Abb. 145)¹¹⁷⁷, 1833 übergaben die Herren Hieronymus Klugkist, Johann Heinrich Albers, Senator Dr. Horn, Johann Conrad Christian Burchard und Theodor Gerhard Lürman dem Kunstverein Abgüsse von Arbeiten Peter Vischers am Sebaldusgrabe in Nürnberg¹¹⁷⁸. 1849 vermachten die Herren Hieronymus Klugkist, Friedrich Leo Quentell, Carl Hartlaub und Alexander Schröder das Gemälde *Christus und die Ehebrecherin* von Giordano (Abb. 146), das damals noch Giorgione zugeschrieben wurde und angeblich aus der Sammlung Burchard stammt.¹¹⁷⁹ Aus diesen Schenkungen geht bereits hervor, dass Hieronymus Klugkist und Johann Heinrich Albers, die Hauptstifter des Kunstvereins waren. Doch sie machten dem Kunstverein nicht nur zu Lebzeiten immer wieder Geschenke¹¹⁸⁰, sondern überließen dem Verein nach ihrem Tode sogar ihre kompletten Privatsammlungen: Klugkist vermachte dem Kunstverein 1851 seine Sammlung altdeutscher Kunst, darunter Dürers Werke *Der Heilige Onuphrius* und *Der Heilige Johannes, Die Geburt Christi* von Albrecht Altdorfer (Abb. 147), 47 Aquarelle und Zeichnungen von Dürer sowie eine fast vollzählige Sammlung von Dürers druckgraphischem Werk. Albers schenkte dem Kunstverein 1856 um die 15.000 graphische Blätter, zahlreiche Bücher und 19 Ölgemälde, darunter *Die Trictracspieler* von Gerard Ter Borch, die *Landschaft mit Ruinen* von Jan Asselijn und *Der Quaksalber* von Cornelis Dusart (Abb. 148–150).¹¹⁸¹ Beide Sammlungen werden in Kapitel 2.5.1.1. und 2.5.1.2. kurz vorgestellt.

Der Umfang und die Qualität der Schenkungen lassen es erahnen: mit den Vermächtnissen von Klugkist und Albers wurde der Grundstock der Sammlung des Kunstvereins gelegt.¹¹⁸²

von Stiftern gab. Allerdings zählen zu den Geschenken eben auch Auktions-, Ausstellungs- und Sammlungskataloge, Bücher, Reproduktionsgraphiken und Gemälde von unbekannten Künstlern bzw. Kopien, vgl. Goldenes Buch der Schenkungen an den Kunstverein in Bremen, S. 1–18 (A KH Bremen). Deshalb nannte Iken wohl bewusst nur die wichtigsten Stifter.

1176 Vgl. Senator Dr. Georg Iken: Präsidial-Vortrag zur Eröffnung der Kunsthalle in Bremen am ersten Mai 1849, Bremen 1849, S. 6 (A KH Bremen, Kat. Slg. Bremen 1837–1849).

1177 Vgl. Goldenes Buch der Schenkungen an den Kunstverein, S. 6 (A KH Bremen).

1178 Vgl. Direktionsprotokoll vom 25. März 1833, S. 40 (A KH Bremen, Vorstandsprotokolle 1823–1849: 24 a) und Goldenes Buch der Schenkungen an den Kunstverein, S. 7 (A KH Bremen). Die Abgüsse sind heute nicht mehr Bestandteil der Sammlung des Kunstvereins in Bremen.

1179 Vgl. Goldenes Buch der Schenkungen an den Kunstverein in Bremen, S. 18 (A KH Bremen).

1180 Konsultiert man das Goldene Buch des Kunstvereins in Bremen, dann fällt auf, dass H. Klugkist und J. H. Albers dem Kunstverein fast jährlich mehrere Geschenke (meist Druckgraphiken) machten, vgl. Goldenes Buch der Schenkungen an den Kunstverein in Bremen, S. 1–21 (A KH Bremen).

1181 Vgl. Hansen 1997, S. 13.

1182 Vgl. Höper, Corinna: Katalog der Gemälde des 14. bis 18. Jahrhunderts in der Kunsthalle Bremen, Bremen 1990, S. 9.

Das ist insofern von besonderer Bedeutung, als damit – wie schon 1817 von Dreyer angedacht aber letztendlich nicht umgesetzt – privates Eigentum vollständig in Gemeinschaftseigentum überführt wurde. Albers und insbesondere Klugkist können daher definitiv als Begründer und Formgeber der frühen Sammlung des Kunstvereins in Bremen bezeichnet werden, zumal sie dieser mit ihren Stiftungen im wahrsten Sinne des Wortes ihren Sammlerstempel aufdrücken konnten. Trotz herber Kriegsverluste stellt das sogenannte Kupferstichkabinett noch heute den wertvollen Sammlungskern der Kunsthalle Bremen dar.¹¹⁸³

Neben Klugkist, Albers und den bereits genannten Gönnern gab es noch eine Reihe anderer Stifter. Das geht aus dem sogenannten Goldenen Buch des Kunstvereins in Bremen hervor, das Senator Dr. Iken dem Kunstverein anlässlich der Eröffnung der Kunsthalle gestiftet hatte¹¹⁸⁴ und in dem alle vergangenen und alle zukünftigen Schenkungen an den Kunstverein eingetragen wurden. Allerdings waren unter den zahlreichen vermachten Auktions-, Ausstellungs- und Sammlungskatalogen, Büchern, Reproduktionsgraphiken und Gemälden von unbekannten Künstlern beziehungsweise Kopien (Gemälde) und neben den bereits genannten Stiftungen nur vereinzelt nennenswerte Geschenke dabei. Die bedeutenderen stammen von Friedrich Adolph Dreyer, der dem Kunstverein vor 1828 ein Heft mit eigenen Radierungen und solchen von Johann Heinrich Menken übergab, von Senator Dr. Iken, der eine Handzeichnung von Wilhelm Tischbein und vier kleine Büsten von Theophilus Wilhelm Frese stiftete, von Senator Witte, der 1836 einige Blätter von Rullmann schenkte, von den Erben von Johann Gildemeister, die 1845 zwei Gemälde von Simon Peter Tilman, genannt Schenk spendeten und von der Gesellschaft „Museum“, die dem Kunstverein 1849 und 1850 Gipsabgüsse übergab.¹¹⁸⁵

Auch Theodor Gerhard Lürman vermachte dem Verein zu Lebzeiten Gemälde: 1861 schenkte er dem Kunstverein die Gemälde *Diana im Bade* von Adriaen de Backer und eine Kopie nach Frans Snyders *Küchenstilleben* und 1863, zwei Jahre vor seinem Tod, das Gemälde *Schlafende Bacchantin* von Gérard de Lairese (Abb. 151–153).¹¹⁸⁶ Alle drei Gemälde gehören noch heute zur Sammlung des Kunstvereins in Bremen¹¹⁸⁷. Im

1183 Vgl. Hansen 1997, S. 9 u. 13.

1184 Vgl. Goldenes Buch der Schenkungen an den Kunstverein in Bremen, S. 18 (A KH Bremen).

1185 Vgl. ebd., S. 1, 4, 13, 17 und 18.

Ob sich diese Schenkungen noch heute in der Sammlung des Kunstvereins in Bremen befinden, konnte nur für Gemälde nachgeprüft werden. Demnach befinden sich unter den genannten nur noch die zwei Gemälde von Tileman aus der Schenkung der Erben von Johann Gildemeister in der Sammlung der Kunsthalle Bremen, vgl. Kreul 1994, S. 241 u. 259.

1186 Vgl. Goldenes Buch der Schenkungen an den Kunstverein, S. 23 (A KH Bremen).

1187 Vgl. Kreul 1994, S. 269.

Schenkungsbrief aus dem Jahre 1863 schrieb Theodor Gerhard Lürman folgende Widmung, die gleichzeitig Aufschluss über die Erwerbsart des Gemäldes gibt:

„Es gereicht dem Unterzeichnenden zu besonderem Vergnügen der geehrten Direction des Kunstvereins hiermit ein ganz ausgezeichnetes Bild Schlafende Bachantin von G. Lairese als Geschenk für die Gemälde Sammlung in unserer Kunsthalle anzubieten. Herr Dreier¹¹⁸⁸ hat durch einen besonders günstigen Zufall dieses Kapital Bild jenes [...] alten Meisters nach Bremen geführt u. als ich dasselbe bei ihm zur Ansicht bekam, war ich alsbald so sehr von dessen Schönheit überrascht, daß ich auch den Entschluß fasste, selbiges wo möglich unserem Kunstverein als bleibendes Eigenthum zu führen [...].“¹¹⁸⁹

Zur Bedeutung des Sammlers Theodor Gerhard Lürman für die (Sammlungs-)Geschichte der Kunsthalle Bremen – auch im Vergleich zu seinen besonders großzügigen Zeitgenossen Albers und Klugkist – soll erst in Kapitel 2.5.2.2.10. dieser Arbeit Stellung bezogen werden.

Die Frage, welche einzelnen Beweggründe zu den oben geschilderten Schenkungen und Vermächtnissen führten, kann hier natürlich nur hypothetisch beantwortet werden. Sie könnten zum Einen durch persönliche Umstände (wie zum Beispiel Kinderlosigkeit oder einen besonderen Bezug zum Kunstverein mit seinem Gründungsmotiv des Bewahrungsgedankens), aber auch durch den unbedingten Willen, der Gemeinschaft etwas zu hinterlassen und damit zumindest in die Vereinsgeschichte einzugehen beziehungsweise sich ein eigenes Denkmal zu schaffen, erklärt werden. Andreas Schulz hat jedoch auch gezeigt, dass Stiftungen in Bremen historisch und gesellschaftlich tief verankert waren. Insofern setzten die genannten Stifter möglicherweise auch just das auf kultureller Ebene um, was sie einst auf gesellschaftlicher, politischer und religiöser Ebene als gängige Norm und Praxis erlernt und vollzogen hatten:

„Stiftungen, Kollekten, Spenden, Stipendien und andere Formen von Mildtätigkeit bildeten das Rückgrat kommunaler Sozialpolitik im frühen 19. Jahrhundert. Sie ergänzten oder ersetzten die christlich-kirchliche Liebestätigkeit und waren Ausdruck einer spezifisch bürgerlichen Sozialmoral, die im praktischen, ehrenamtlichen Engagement für das Gemeinwesen einen Ausweis bürgerlicher Verantwortung und Ehrenhaftigkeit erblickte.“¹¹⁹⁰

Übertragen auf den Kunstverein könnte man also sagen, dass das im Vorhergehenden beschriebene bürgerliche Mäzenatentum das Rückgrat kommunaler Kunst- und Sammlungspolitik darstellte, zumal dieses als solches nach wie vor nicht existierte und daher

Alle drei Gemälde sind nicht im Katalog von Theodor Gerhard Lürman verzeichnet.

1188 Aufgrund des fehlenden Erwerbsdatums ist nicht klar, ob das Gemälde von F. A. Dreyer oder von dessen Sohn J. D. Dreyer an Lürman vermittelt wurde.

1189 Theodor Gerhard Lürman: Schenkungsbrief an den Kunstverein vom 25. September 1863, S. 1 (Akte 54, A KH Bremen).

1190 Schulz 2002 a, S. 324.

von den Bürgern der Stadt betrieben und getragen werden musste.

2.4.6. Die Sammlung des Kunstvereins im 19. Jahrhundert und die Frage der gegenseitigen Beeinflussung von Kunstvereinsvorstand, Mitgliedern und Publikum

Wie sich herausgestellt hat, bestand die Sammlung des Kunstvereins im 19. Jahrhundert – bedingt durch den anfänglichen Rettungsgedanken gegenüber lokalen Sammlungen (wie der Sammlung Duntze), durch die Vorlieben seiner großen Stifter Klugkist und Albers und durch die günstigeren Kaufs- und Aufbewahrungsmodalitäten von (Druck-)Graphiken gegenüber Gemälden und Skulpturen – überwiegend aus (Druck-)Graphiken. Doch nach und nach fanden über Ankäufe und Schenkungen auch Gemälde und Skulpturen Eingang in die Sammlung. Der erste Bestandskatalog von Wilhelm Hurm aus dem Jahre 1892 listet 172 Gemälde und 21 Skulpturen beziehungsweise plastische Werke¹¹⁹¹ auf.¹¹⁹² Wie erwähnt, hatte sich die Ausstellungspolitik des Kunstvereins seit spätestens 1843 dahingehend verändert, dass nun vorrangig zeitgenössische Kunst mit eher populärem Inhalt gezeigt wurde. Von diesem neuen Tenor wurde auch die eigene Sammlungs- beziehungsweise Ankaufspolitik beeinflusst. Dementsprechend sind unter den 160 bei Hurm aufgeführten Gemälden mit bekanntem Urheber um die hundert, die aus dem 19. Jahrhundert stammen und damit weitgehend als zur zeitgenössischen Kunst gezählt werden können – darunter 22 Gemälde von lokalen Künstlern, 29 von Vertretern der Düsseldorfer Schule und 14 von Vertretern der Münchner Akademie.¹¹⁹³ Die circa dreißig Gemälde aus der Urheberschaft niederländischer Maler des 17. Jahrhunderts¹¹⁹⁴ sind sowohl auf die ursprüngliche Ankaufspolitik des Kunstvereins als auch auf den Geschmack seiner Stifter zurückzuführen.¹¹⁹⁵ Die in der absoluten Mehrzahl der Gemälde dargestellten Motive waren Landschaften (circa 60), Genreszenen (circa 34), religiöse Themen (circa 14) und Porträts (circa 12). Historische und mythologische Themen fallen nicht sonderlich ins Gewicht (je unter zehn Gemälden). Die 21 Skulpturen beziehungsweise plastischen Werke in der Sammlung des Kunstvereins stammten

1191 Zur anfänglichen Skulpturensammlung des Kunstvereins, vgl. Heiderich 1994, S. 132–154.

1192 Vgl. Hurm 1892.

1193 Vgl. ebd., S. 1–138.

1194 Vgl. ebd.

1195 Vgl. Ocken 1989, S. 25 und Kapitel 1.4.2.

1892 vorrangig von zeitgenössischen Künstlern. Die einzigen Ausnahmen bildeten fünf Büsten des Bremer Bildhauers Theophilus Wilhelm Frese (vor 1696–1763)¹¹⁹⁶ und ein Gipsabguss einer antiken Grabstele.¹¹⁹⁷

Interessant ist in diesem Zusammenhang im Übrigen, dass die ab 1843 betriebene Ausstellungs- und Sammlungspolitik des Kunstvereins am Anfang des 20. Jahrhunderts vom ersten wissenschaftlichen Direktor der Kunsthalle, Gustav Pauli (1866–1938), teilweise abgelehnt wurde.¹¹⁹⁸ Das Vermächtnis des Sammlers J. H. Gräving¹¹⁹⁹ (1891) verdeutlicht dies auf eindrucksvolle Weise. Obwohl fast alle der geschenkten Gemälde aus den eigenen Verkaufsausstellungen des Kunstvereins von 1866 bis 1890 stammten, wurden sie nach 1906 mehrheitlich aus der Sammlung ausgeschieden und verkauft¹²⁰⁰:

„Der Nachlass Gräving illustriert, wie stark der Bremer Kunstverein als Organisator des Kunsthandels den Charakter bremischer Privatsammlungen mitbestimmte. Mit der Schenkung der Sammlung Gräving trat [...] [eine] „Rückkopplung“ zwischen Verkaufsausstellungen und permanenter Sammlung des Kunstvereins ein: An die Mitglieder durch Verkauf oder durch Verlosung vermittelte Werke wurden über Nachlässe Bestandteil der vereinseigenen Sammlung. Ebenso, wie der Kunstverein bemüht war, den Kunstgeschmack seiner Mitglieder zu beeinflussen, wirkte sich also auch umgekehrt der Publikumsgeschmack auf den Charakter der Sammlung im 19. Jahrhundert aus.“¹²⁰¹

Die hier vorgenommene Unterscheidung zwischen dem Geschmack des Kunstvereinsvorstands und dem Geschmack der übrigen Mitglieder beziehungsweise dem des Publikums und die Frage nach der wechselseitigen Beeinflussung beider Parteien beschäftigte nicht nur Manya Ocken noch an anderer Stelle ihrer Magisterarbeit, sondern auch Andreas Schulz¹²⁰². Allerdings findet bei beiden Autoren in diesem Zusammenhang weder eine genaue Bestimmung der unterschiedlichen Phasen der Vereinspolitik statt noch wird die Unterscheidung zwischen Vereinsführung, Mitgliedschaft und Publikum klar. So muss an dieser Stelle angemerkt werden, dass die Unterscheidung zwischen dem Geschmack des Kunstvereinsvorstands und dem seiner Mitglieder beziehungsweise seines Publikums und damit die Frage nach der wechselseitigen Beeinflussung beider Parteien frühestens für die Zeit nach 1843 sinnvoll erscheint, weil sich der Kunstverein erst ab diesem Zeitpunkt einer größeren Mitgliedschaft öffnete und daher Kunstvereinsvorstand und

1196 Vgl. AKL Online, Dok-ID: _00076743 (08. März 2015).

1197 Vgl. Hurm 1892, S. 141–159.

1198 Vgl. Ocken 1989, S. 2.

1199 Die Lebensdaten von J. H. Gräving sind unbekannt.

1200 Vgl. Ocken 1989, S. 33 u. 34.

1201 Ebd., S. 34.

1202 Vgl. Ocken 1989, S. 64 und Schulz 2002 a, S. 389 u. 390, 415 u. 643.

Kunstvereinsmitgliedschaft nicht mehr als ein und dieselbe Interessensgemeinschaft aufgefasst werden können. Außerdem schlug der Kunstverein erst zu dieser Zeit eine neue Ausstellungs- und Sammlungsrichtung ein, die nicht der bisherigen Richtung, hauptsächlich historisch bedeutende Kunst zu sammeln und zu präsentieren, entsprach. In Kapitel 2.1. wurde erläutert, dass der Kunstvereinsvorstand als Vertretung der städtischen Elite insbesondere mit der neuen Ausstellungs- und Verlosungspolitik seit 1843 (neben der Künstlerförderung) auch die Belehrung der Massen im Sinn hatte.

Unter Beachtung dieser Umstände kann auf die oben genannte Frage folgende Antwort gegeben werden: Während der Kunstverein vor 1843 sowohl in der Sammlungs- als auch in der Ausstellungspolitik noch den Geschmack seiner Mitglieder reflektierte und nur bei den öffentlichen Ausstellungen 1829 und 1833 erzieherisch auf ein größeres Publikum einwirken konnte, wirkte sein Vorstand danach – bedingt durch die Aufhebung der Mitgliederbeschränkung und den neuen Anspruch der Förderung zeitgenössischer Künstler und der Popularisierung von Kunst – in der Tat geschmacksbildend und -belehrend auf die Masse seiner Mitglieder und seines Publikums ein. Allerdings färbte die neue Ausstellungspolitik über entsprechende Ankäufe und über den oben beschriebenen Rückkopplungseffekt eben auch auf die eigene Sammlung ab. Aus diesem Grund ist es von besonderem Interesse, ob auch Theodor Gerhard Lürman als Vertreter der Sammler der Gründergeneration des Kunstvereins, aber zugleich als zeitweiliges Vorstandsmitglied und als Teilnehmer an den Ausstellungen und Verlosungen desselben, von dieser Entwicklung beeinflusst wurde. Schließlich hatte er im Gegensatz zu seinen Sammlerkollegen Hieronymus Klugkist und Johann Heinrich Albers nach dem Wechsel in der Ausstellungs- und Sammlungspolitik des Kunstvereins in Bremen noch etwa zwanzig Jahre Zeit, diese in seiner eigenen Sammlung widerzuspiegeln. Dieser Frage wird in Kapitel 2.5.2.2.6. und 2.5.2.2.10. vorliegender Arbeit nachgegangen.

2.4.7. Kurzes Schlusswort zur Bedeutung des Kunstvereins in Bremen für das kulturelle und künstlerische Leben der Stadt

Abschließend soll noch einmal hervorgehoben werden, dass der Kunstverein in Bremen der erste lokale Verein war, der sich explizit und ausschließlich um die Pflege der bildenden Kunst bemühte und dadurch nicht nur denjenigen Sammlern und Kunstliebhabern Bremens ein neues Forum bot, die den Verein initiiert und konstituiert hatten, sondern auch Künstlern, Kunsthändlern und nachfolgenden Sammlern und Kunstliebhabern. Seine Bedeutung für das kulturelle und künstlerische Leben der Stadt ist deshalb als besonders hoch einzuschätzen. Schließlich gab es in Bremen über das ganze 19. Jahrhundert hinweg noch keine ausgeprägte staatliche beziehungsweise öffentliche Kunst- und Kulturförderung¹²⁰³, im Gegenteil: der Kunstverein hatte diese als Bürgerinitiative gewissermaßen erst begründet und institutionalisiert. Die Besonderheit des Kunstvereins in Bremen liegt darin, dass es seinen Gründern von Anfang an um die Bewahrung und den Aufbau einer lokalen und vereinseigenen Sammlung ging. Insofern war es nur konsequent, dass zwei seiner Gründer, Hieronymus Klugkist und Johann Heinrich Albers, ihre eigenen Sammlungen ihrem Verein vermachten.

¹²⁰³ Vgl. Schulz 2002 a, S. 654.

2.5. Die wichtigsten Kunstsammlungen und -sammler der Gründergeneration des Kunstvereins in Bremen

2.5.1. Die Sammlungen der "Gründerväter" Hieronymus Klugkist und Johann Heinrich Albers

Hieronymus Klugkist und Johann Heinrich Albers gelten gemeinhin nicht nur als „Gründerväter“, sondern auch als große Stifter des Kunstvereins in Bremen. Während Ersteres nicht mehr unangefochten den neuesten, in dieser Arbeit präsentierten Forschungsergebnissen standhält¹²⁰⁴, ist Zweiteres nach wie vor zutreffend: Klugkist und Albers haben mit ihren 1851 und 1856 vollzogenen Schenkungen den Grundstock für die Sammlung des Kunstvereins in Bremen geschaffen.¹²⁰⁵ Mit ihrem Fokus auf Handzeichnungen und Druckgraphiken begründeten sie das Herzstück der Kunstvereinssammlung, das Kupferstichkabinett der Kunsthalle Bremen.¹²⁰⁶ Anne Röver-Kann, ehemalige und langjährige Kuratorin und Sammlungsleiterin desselben, gelangte 1998 zu der Einschätzung, dass „die Sammlung bereits [zum Zeitpunkt dieser Stiftungen] ihren enzyklopädischen Charakter [gewann]“¹²⁰⁷.

Die Sammler respektive Sammlungen Klugkist und Albers werden im Folgenden kurz vorgestellt. Eine ebenso detaillierte Analyse und Aufarbeitung ihrer Sammlertätigkeit wie dies bei Wilckens und Lürman sowie auch ansatzweise bei Oelrichs, Dreyer und Duntze möglich war, kann im Rahmen vorliegender Dissertation nicht geleistet werden. Das liegt in erster Linie am Umfang der Sammlungen beziehungsweise Nachlässe. Diese bieten aufgrund der Fülle an Objekten und Dokumenten Material für eine gesonderte wissenschaftliche Betrachtung. Bei folgenden Kapiteln wird es sich demzufolge mehr um aktuelle Bestandsaufnahmen als um völlig neue Forschungsbeiträge handeln.

Zudem ist vorab darauf hinzuweisen, dass Klugkist und Albers neben Lürman zwar zur Gründergeneration des Kunstvereins in Bremen zählen, im Vergleich zur Gemäldesammlung von Lürman lässt sich anhand ihrer Sammlungen jedoch keine entsprechende Beeinflussung durch die Sammlungspolitik des Vereins aufzeigen, die sie wohlgemerkt mitbestimmten. Im Gegenteil: Klugkist und Albers blieben zumindest inhaltlich eher dem konservativen Sammlergeschmack der ersten Phase des Bremer Sammlungswesens verhaftet, wenn sie auch

1204 Zumindest sollte Friedrich Adolph Dreyer in diesem Zusammenhang als erster Initiator, Wegbereiter oder ideeller Gründervater genannt werden, siehe Kapitel 1.5.3.

1205 Vgl. Höper 1990, S. 9.

1206 Vgl. Hansen 2014, S. 36.

1207 Röver-Kann, Anne: Lucas van Leyden 1494?–1533. Kupferstiche und Holzschnitte aus dem Vermächtnis Dr. Hieronymus Klugkist, in: Kat. Ausst. Bremen 1998, unpaginiert, S. 1.

mitunter Handzeichnungen sammelten und damit wiederum eine gewisse formale Aufgeschlossenheit aufwiesen. Darüber hinaus stellen ihre Sammlungen insofern Ausnahmen dar, als sie – nicht zuletzt aufgrund der Schwerpunktsetzung auf (Druck-)Graphik – verhältnismäßig umfangreich bis umfassend waren. Insofern bieten sich ihre Sammlungen für eine ausführliche Vorstellung innerhalb der zweiten Phase des Bremer Sammlungswesens sowohl formal als auch inhaltlich schlechter an, während hingegen die Sammlung Lürman gewissermaßen eine Vorzeigesammlung eines Kunstvereinsmitglieds darstellt und zudem insgesamt besser und leichter zu erschließen war.

2.5.1.1. Die Sammlung des Senators Hieronymus Klugkist (1778–1851)

„Mit den Feiern zum 300. Todestag Albrecht Dürers im Jahr 1828 erreichte die romantische Dürer-Begeisterung, die Ludwig Tieck und Wilhelm Heinrich Wackenroder an der Jahrhundertwende mit ihren Schriften geweckt hatten¹²⁰⁸, ihren Höhepunkt [...]. Ohne viel öffentliches Aufsehen leistete auch die Freie und Hansestadt Bremen ihren Beitrag. Zu Ehren des Nürnberger Meisters war um 1826/27 ein plastisches Profilbildnis Dürers in einem Fenstergiebel des Rathauses angebracht worden [...]. Und der neu gegründete Kunstverein spendete 50 Gulden zugunsten des Nürnberger Dürer-Denkmal. Ungleich bedeutsamer war allerdings die Erwerbung einer Sammlung von 41 Dürer-Zeichnungen, die dem Bremer Senator Hieronymus Klugkist 1827 gelang und die Bremen mit einem Schlag zu einer „Dürer-Stadt“ machte. Klugkists Sammlung, bis heute das Rückgrat des Kupferstichkabinetts der Kunsthalle Bremen, mußte jetzt gleich nach den größten Dürer-Sammlungen in Wien, London und Paris genannt werden.“¹²⁰⁹

Klugkist und seine Sammlung von Dürers graphischem Werk – das sind zwei Bereiche, die ebenso eng miteinander verknüpft sind wie die offizielle Gründung des Kunstvereins in Bremen und Klugkists Engagement diesbezüglich. Deswegen ist es nur naheliegend und folgerichtig, dass er seine Kunstsammlung just dem Verein vermachte, den er nicht nur offiziell aus der Taufe gehoben hatte, sondern dem er auch als einer von mehreren Direktoren vorstand und dessen Mitglied er lebenslang blieb. Heute befinden sich in der Kunsthalle Bremen zwei Bildnisse, die diese große Stifterpersönlichkeit in fortgeschrittenem Alter zeigen: eine Lithographie von Friedrich Adolph Dreyer (Abb. 154) und eine Büste von Carl

1208 Vgl. Tieck, Ludwig: Franz Sternbalds Wanderungen, Band I und II, Berlin 1798 und Wackenroder, Wilhelm Heinrich und Tieck, Ludwig: Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, Berlin 1797.

1209 Schoch, Rainer: Von Wien nach Bremen: Der „norddeutsche Dürer“, in: Kat. Ausst. Bremen 2012, S. 8.

Steinhäuser (Abb. 155). Letztere wurde nach der Totenmaske gefertigt und stellt Klugkist wie einen römischen Senator dar.¹²¹⁰ Doch wer war dieser große Stifter des Kunstvereins in Bremen und was zeichnete seine Sammlung respektive ihn als Sammler aus?

Obwohl Klugkist gerade wegen seiner Verdienste im Geiste bürgerlichen Gründungs- und Gemeinsinns beziehungsweise wegen seines mäzenatischen Engagements für den Kunstverein zu den anerkannt bedeutenden Persönlichkeiten der Stadt Bremen zählt¹²¹¹, wissen wir bis heute zu wenig über ihn als Sammlerpersönlichkeit sowie über die Entstehungsmodalitäten seiner Sammlung.¹²¹² Vor allem die wissenschaftliche Erschließung seiner umfangreichen Sammlung und seines Nachlasses stellt noch immer ein Desiderat dar, welche nicht zuletzt durch diese Arbeit angestoßen werden soll. Auch wenn die Sammlung Klugkist in diesem Rahmen nicht im Detail vorgestellt werden kann, so soll hier versucht werden, zumindest das zusammenzustellen, was wir bislang über Klugkist wissen. Zudem sollen offene Fragen und Hypothesen formuliert werden.

Hieronymus Klugkist wurde 1778 in eine alteingesessene Bremer Familie geboren, die seit mehr als einem Jahrhundert Ratsherren und Bürgermeister gestellt hatte.¹²¹³ Sein Vater war der Ratsherr und spätere Bürgermeister Daniel Klugkist (1748–1814). Er war 1793, fünfzehn Jahre nach der Geburt von Hieronymus Klugkist, durch Jacob Fehrmann für das Wilckens'sche Kabinett porträtiert worden (Abb. 156).¹²¹⁴ Hieronymus Klugkist selbst schlug eine ähnliche Laufbahn wie sein Vater ein und absolvierte ein Jurastudium in Göttingen. Dieses schloss er im Jahre 1800 mit der Promotion ab.¹²¹⁵ Fortan war er als Rechtsanwalt und während der französischen Besatzung Bremens als Notar in seiner Geburtsstadt tätig.¹²¹⁶ Aus dieser Zeit stammt ein Porträt, welches Hieronymus Klugkist etwa im Alter von 30 Jahren zeigen dürfte (Abb. 157). Kurz vorher, 1805, hatte er Louise Auguste Gildemeister (1784–1837) geheiratet. Gemeinsam hatten sie sechs Kinder, die ab 1806 im Abstand von zwei bis

1210 Vgl. Kreul 2000, S. 169.

1211 Vgl. Focke, Joh.: Klugkist, Hieronymus, in: BB, S. 255, Schwarzwälder 2002, S. 396, Unbekannter Autor (U. A.): „Leidenschaftlicher Verehrer Dürers, Senator Dr. jur. Hieronymus Klugkist (1778–1851)“, in: Weser-Kurier, 10. März 1973, o.S., U. A.: „Großer Mäzen der Hansestadt. Vor 200 Jahren wurde der Dürer-Sammler Hieronymus Klugkist geboren“, in: Bremer Nachrichten, 15. März 1978 und U. A.: „Die Bedeutung der Dürer-Werke für die Kunsthalle“, in: Weser-Kurier, Dezember 1993 (letztenannte drei Artikel in GM Familie Klugkist, in: DIE MAUS Gesellschaft für Familienforschung e.V., Bremen, Familiengeschichtliche Sammlung).

1212 Vgl. Röver-Kann, Anne: Zu den Werken Albrecht Dürers in der Kunsthalle Bremen oder: Warum gibt es soviel Dürer in Bremen?, in: Kat. Ausst. Bremen 2003, S. 10, 11 und 13.

1213 Vgl. Harry Schwarzwälder 2002, S. 76, 82, 89 und 109.

1214 Vgl. Kat. Slg. Wilkens, A.0009, Anhang XVII.

1215 Vgl. Schoch 2012, S. 8.

1216 Vgl. Focke, Joh.: Klugkist, Hieronymus, in: BB, S. 255.

drei Jahren auf die Welt kamen.¹²¹⁷ Zwischen 1801 und 1816 wohnte Klugkist in der Wachtstraße Nr. 32 in der Altstadt, anschließend bis zu seinem Tod 1851 am (Ansgariithors-)Wall Nr. 52 (siehe markierter Stadtplan, Anhang XXXIII., Nr. 15).¹²¹⁸ Letztgenannte Straße war nach den Freiheitskriegen zu einer beliebten Wohngegend wohlhabender Bremer Bürger geworden, weil sie im Gegensatz zur eng bebauten Altstadt mehr Raum und vor allem den Blick auf die Parklandschaft der umfunktionierten Wallanlagen und den Stadtgraben eröffnete. Rudolf Stein hatte das Häuserensemble der einseitig bebauten Straße als „überwiegend klassizistisches Gesamtkunstwerk von Rang“¹²¹⁹ eingeschätzt. Es wurde jedoch im Zweiten Weltkrieg fast komplett zerstört.¹²²⁰ Vermutlich hatte Klugkists Umzug in diese repräsentativere Wohngegend zum einen mit seiner gewachsenen Familie, zum anderen mit seiner Wahl zum Senator im Jahre 1815 zu tun. Dieses Amt übte er bis zu seinem selbstgewählten Rückzug im Jahre 1849 aus. Während dieser Tätigkeit war er am Obergericht, in kirchlichen Angelegenheiten und in der Unterrichtsverwaltung tätig.¹²²¹ Es ist wahrscheinlich, dass er spätestens nach dem Ende der französischen Besatzung (1813), nach dem Tod seines Vaters (1814), im Zuge der Ernennung zum Senator (1815) und dem Umzug an den Wall (1816) auch damit begann, Kunst zu sammeln.

1817 zählte Klugkist jedenfalls zu den Unterzeichnenden von Dreyers Gesuch um finanzielle Förderung bei der Ausstellung seiner Gemäldesammlung im Hörsaal der Gelehrtenschule (siehe Anhang XX.). Er unterstützte damit die unmittelbare Vorgängerinstitution des Kunstvereins in Bremen. Im November 1823 war Klugkist dann derjenige, der – wohlgemerkt auf der Grundlage von Dreyers Idee und aus aktuellem Anlass des Verkaufs der Sammlung Duntze durch denselben – den Kunstverein in Bremen gründete. Als Jurist und Senator hatte er im Gegensatz zu Dreyer die nötige soziale und politische Stellung dafür, ganz abgesehen von seinen juristischen Kenntnissen, die bei einer offiziellen Vereinsgründung sicherlich von Vorteil waren. Bereits einige Monate vor der ersten Zusammenkunft des Kunstvereins in Bremen hatte er mit 120 Talern Gold die sogenannte Klugkist-Stiftung eingerichtet, welche zu einer Hälfte vom Verein genutzt und zur anderen

1217 Vgl. digitale Ortsfamilienbücher der MAUS Gesellschaft für Familienforschung e.V., Bremen: http://www.die-maus-bremen.de/nofb/ofb/bremen_vegesack/index.php?id=zeig1&ia=20128 (08. März 2015).

1218 Vgl. BA 1801–1816, S. 75, 68, 68, 74, 80, 81, 82, 14, 4, 6, 6, 12, 13, 93, 100 und 106 und BA 1816–1818, S. 106, 103 und 86 und BA 1818–1851, S. 86, 90, 91, 66, 71, 79, 91, 103, 113, 120, 123, 124, 124, 125, 126, 128, 130, 130, 132, 134, 136, 138, 140, 140, 142, 145, 145, 146, 147, 153, 153, 156, 156 und 157.

1219 Stein 1964, S. 375 und 376.

1220 Vgl. ebd.

1221 Vgl. Focke, Joh.: Klugkist, Hieronymus, in: BB, S. 255.

Hälfte als Kapital angespart wurde und seit 1830 unter Aufsicht des Senats stand.¹²²² Dem Kunstverein blieb Hieronymus Klugkist lebenslang verbunden. Entsprechend stiftete er dem Verein nicht nur mit seinem Tod 1851 seine komplette Kunstsammlung, sondern machte diesem ab 1828 durchgehend und fast jährlich mehrere Geschenke (meist Druckgraphiken sowie Bücher und nur vereinzelt Gemälde)¹²²³. Daran kann man erneut ablesen, dass es den Direktoren des Kunstvereins verhältnismäßig früh um den Aufbau einer vereinseigenen Sammlung gegangen war. Hieronymus Klugkist stand dieser ganz zu Beginn sogar als sogenannter Oberaufseher vor.¹²²⁴ Als er im Alter von fast 73 Jahren starb, hatte er seine Ehefrau und drei seiner Kinder überlebt. Dabei ist zu bemerken, dass zwei seiner Kinder bereits im Dezember 1823, also unmittelbar nach der offiziellen Gründung des Kunstvereins, innerhalb von kürzester Zeit verstorben waren. Als Erben kamen 1851 allenfalls noch seine erstgeborene Tochter Caroline Amalie Auguste (1806–1891), sein zweitgeborener Sohn Daniel Julius (1808–1879) sowie sein fünftgeborener, aber nach Kuba ausgewandelter Sohn Carl Friedrich Emil (1815–1847) in Frage.¹²²⁵ Möglicherweise sind Hieronymus Klugkists Engagement für den Kunstverein, sein Sammeleifer sowie seine Stiftungen an den Verein daher nicht nur als Liebe zur Kunst und als bürgerlich-mäzenatische Haltung, sondern auch als eine Art Kompensation zu lesen. Diese Annahme wird durch folgende Zeilen bestätigt, die Klugkists Sohn, Daniel Julius, dem Kunsthändler und Freund seines Vaters, Georg Ernst Harzen, am Tag nach dessen Tod, am 16. Januar 1851, nach Hamburg Altona schrieb:

„Ihre Theilnahme, geehrter Herr, an dem Trauerfalle, der uns betroffen, bin ich gewiß, da Sie dem Entschlafenen so nahe standen, daß Sie die Größe unseres Verlusts ganz würdigen können. Abgesehen von den letzten Jahren, wo er bereits geknickt war, und ihn die Kräfte allmählig verließen, könnte es wohl nicht leicht Menschen geben, die für alles Schöne und Große im Leben, Wissenschaft und jede Art von Kunst ein so durchgehendes Interesse hatten, und in jeder Beziehung eine so treue und ausdauernde Sorge und Thätigkeit bewährten. In der letzten Zeit stand er recht vereinsamt, in dem er sich geflissentlich immer mehr von allen freundschaftlichen und geselligen Beziehungen zurückzog, und alle Fäden zu lösen suchte, die ihn noch mit der Außenwelt verknüpften; ja er wies sogar jedes Zeichen von Theilnahme ganz zurück, und erwirkte mit einer gewissen Ungeduld seine Stunde, nachdem er Alle in Bereitschaft gesetzt hatte.“¹²²⁶

1222 Vgl. Hurm 1892, S. 21.

1223 Vgl. Goldenes Buch der Schenkungen an den Kunstverein in Bremen, S. 1–21 (A KH Bremen).

1224 Vgl. Protokollbuch des Kunstvereins in Bremen, S. 2 (A KH Bremen, Vorstandsprotokolle 1823–1849: 24 a).

1225 Vgl. digitale Ortsfamilienbücher der MAUS Gesellschaft für Familienforschung e.V., Bremen: http://www.die-maus-bremen.de/nofb/ofb/bremen_vegesack/index.php?id=zeig1&ia=20128 (08. März 2015).

1226 Brief von Daniel Julius Klugkist an Georg Ernst Harzen vom 16. Januar 1851, transkribiert von der Verfasserin, in: Nachlass Harzen, NH Bb XIII: 38 (A KH Hamburg).

Nach Klugkists Tod gingen seine Kunstsammlung sowie sein Nachlass (ebendiese Sammlung betreffend) rasch in den Besitz des Kunstvereins über. In Klugkists Testament, welches 1849 verfasst und im März 1851 eröffnet wurde, hieß es dazu unter Punkt 4:

„[...] vermache ich meine gesamte Kunstsammlung dem hiesigen Kunstverein. Es sind daher sämtliche Kunstsachen, plastische Gegenstände, Kupferstiche, Handzeichnungen, Gemälde, Holzschnitte, Lithographien oder sonstige Nachbildungen, Bücher mit Holzschnitten oder welche über Kunstsachen oder Kunstgeschichte handeln, sofort an den Kunstverein abzuliefern, jedoch sind davon die Kupferstiche ausgenommen, weil sie jetzt zu Zimmerdecorationen dienen.“¹²²⁷

Die Sammlung Klugkists umfasste jeweils ein Gemälde von Albrecht Altdorfer (Abb. 147), Hans Bol (Abb. 158) und Anton Raphael Mengs sowie zwei Gemälde von Albrecht Dürer und eine Kopie (Abb. 159-161).¹²²⁸ Hinzu kamen etwa 288 Kupferstiche sowie 66 Handzeichnungen und Holzschnitte von und nach Gemälden von Lucas van Leyden¹²²⁹ (Abb. 162-164) sowie etwa 217 Handzeichnungen verschiedener Künstler, die zur sogenannten alten Handzeichnungs-Sammlung des Kunstvereins in Bremen beziehungsweise der Kunsthalle Bremen gezählt werden¹²³⁰. Das Zentrum der Sammlung Klugkist bildete jedoch das (druck-)graphische Werk Albrecht Dürers. Es nahm mit insgesamt etwa 2808 Einträgen den Hauptteil seiner Sammlung und Schenkung ein. Dazu zählten unter anderem Holzschnitte zur großen und kleinen Passion, zur Apokalypse und zum Marienleben und etwa 239 Werke zur Ehrenpforte und zum Triumphwagen Maximilians I. (Abb. 165-168). Außerdem kamen etliche Kopien nach Werken von Dürer, Dürer-Porträts und zeitgenössische Düreriana hinzu.¹²³¹ Der Sammlungsschwerpunkt lag damit klar auf Werken von Albrecht Dürer und seinen Zeitgenossen beziehungsweise Nachfolgern und Kopisten. Teile davon gingen jedoch im zweiten Weltkrieg verloren.¹²³²

Der Nachlass von Klugkist beinhaltet so gut wie nichts Biographisches, stattdessen Bücher, Briefe und Dokumente, welche seine Sammlung beziehungsweise seine

1227 Auszug aus dem von Senator Dr. Hieronymus Klugkist vom 5. August 1849 errichteten und am 5. März 1851 von dem vormaligen Obergerichte der freien und Hansestadt Bremen eröffneten Testamente, transkribiert von Unbekannt, in: Akte 53 (A KH Bremen).

1228 Vgl. Kreul 1994, Inv. Nr. 6–1851, 20–1851, 33–1851, 33–1851/99, 33–1851/98, 168–1851, 80–1851.

1229 Vgl. Inventar Sammlung Klugkist XV (A KH Bremen).

1230 Vgl. Inventar der alten Handzeichnungs-Sammlung bis 1901, Inv. Nr. 815–1032 (A KH Bremen).

1231 Vgl. Inventar Sammlung Klugkist I–XIV (A KH Bremen), Schoch 2012, S. 9 und Röver-Kann, Anne: Dürer Zeit – Schöne Zeit. Die Bremer Sammler Klugkist, Lahmann und Schwarting, in: Kat. Ausst. Bremen 2012, S. 18.

1232 Vgl. Herzogenrath 1997; Röver-Kann 2012, S. 18 und 19; Kat. Ausst. Bremen 2012, S. 26–198 und Melzer, Christien und Röver-Kann, Anne: Verloren und zurückgekehrt. Werke aus dem Kupferstichkabinett der Kunsthalle Bremen, nicht nur von Rembrandt, Goya und Toulouse-Lautrec, in: Kat. Ausst. Bremen 2014, S. 8–17.

kunstwissenschaftlichen Forschungen diesbezüglich sowie den Kunstverein betreffen. Insbesondere eine Vielzahl von Briefen belegen seine Korrespondenz mit Kunsthändlern, Künstlern und Kunstwissenschaftlern wie Johann Sigmund Berman (1794–1846)¹²³³ in Wien, Johann Andreas Boerner (1785–1862)¹²³⁴ in Nürnberg, Joseph von Keller (1811–1873)¹²³⁵, Friedrich Wilhelm Fink (1796–1861)¹²³⁶ in Wien und Georg Ernst Harzen in Hamburg¹²³⁷. Diese Briefe werden im Archiv der Kunsthalle Bremen in der sogenannten Klugkist-Schatulle aufbewahrt. Diese Schatulle wurde allerdings erstaunlicherweise erst 1998 wiederentdeckt. Silke Reuther hat im Zuge ihrer Forschungen über den Kunsthändler, Sammler und Begründer der Hamburger Kunsthalle, Georg Ernst Harzen, und seine Beziehungen zu Klugkist, Teile dieser Schatulle erstmals analysiert.¹²³⁸ Tatsächlich stellt unter anderem der Briefwechsel zwischen Klugkist und Harzen eine Fundgrube an Informationen dar. Die Briefe von Harzen an Klugkist in Bremen ergänzen diejenigen von Klugkist und Albers an Harzen in Hamburg.¹²³⁹ Ähnlich punktuell oder fokussiert wie die Beiträge von Reuther¹²⁴⁰ fallen auch die wenigen anderen Aufsätze zu Teilen von Klugkists Sammlung beziehungsweise zu ihm als Sammler aus.¹²⁴¹ Entsprechend sollen in folgender Zusammenschau wichtigste Fakten

1233 Vgl. Allgemeine Deutsche Biographie Online, <http://www.deutsche-biographie.de/pnd116136391.html#indexcontent> (08. März 2015). Laufzeit der Briefe: 1838–1841

1234 Vgl. Allgemeine Deutsche Biographie Online, <http://www.deutsche-biographie.de/ppn116224959.html?anchor=adb> (08. März 2015). Laufzeit der Briefe: 1840

1235 Vgl. Allgemeine Deutsche Biographie Online, <http://www.deutsche-biographie.de/sfz40455.html> (08. März 2015). Laufzeit der Briefe: 1840–1843

1236 Vgl. Allgemeine Deutsche Biographie Online, http://www.deutsche-biographie.de/sfz043_00675_1.html (08. März 2015). Laufzeit der Briefe: 1848

1237 Laufzeit der Briefe: 1823–1848 mit Unterbrechungen.

1238 Vgl. Reuther, Silke: Georg Ernst Harzen und Hieronymus Klugkist. Händler, Sammler und Kunstfreunde in Hamburg und Bremen, in: Kat. Ausst. Bremen / Hamburg 2000, Anmerkung 1, S. 22.

1239 Vgl. ebd. und A KH Hamburg, Findbuch zum Nachlass Harzen, verfasst von Silke Reuther (unveröffentlicht) und Nachlass Harzen, Bb beziehungsweise Anmerkung 1257 und 1258.

1240 Vgl. ebd. und Reuther 2011, S. 52, 54, 69–70, 72, 104, 125–127, 131–133, 161, 186, 188, 215, 225, 264 und 271.

1241 Vgl. Anhang II: Beschreibendes Verzeichniss der Handzeichnungen von Albrecht Dürer aus dem Vermächtniss des Senators Dr. jur. Hieronimus Klugkist, in: Hurm 1892, S. 183–201; Pauli, Gustav: Zeichnungen alter Meister in der Kunsthalle zu Bremen, Veröffentlichungen der Prestel-Gesellschaft, Frankfurt am Main 1914; Waldmann, Emil: Die Einkaufspreise für Dürers Landschaftsaquarelle in Bremen, in: Albrecht Dürer. Festschrift der internationalen Dürer-Forschung, Leipzig und Berlin 1928, S. 103–106; Röver-Kann 1998; Röver-Kann 2000 b; Röver-Kann 2003; Schoch 2012; Röver-Kann 2012, S. 18–23 (hier finden sich weitere Hinweise zu Ausstellungen über einzelne Werke aus der Sammlung Klugkist (S. 18) sowie zu weiteren Veröffentlichungen von Waldmann (Anmerkung 10, S. 23); Röver-Kann, Anne: Katalog der Zeichnungen und Wasserfarbenblätter Albrecht Dürers im Kupferstichkabinett der Kunsthalle Bremen, einschließlich der durch Kriegsauslagerung verschollenen Werke, in: Kat. Ausst. Bremen 2012, S. 26–197.

genannt, aber auch weiterführende Vermutungen angestellt werden.

Zunächst einmal erscheint es erwähnenswert, dass Hieronymus Klugkist nicht nur dem Kunstverein als Vorsitzter angehörte, sondern auch dem zwei Jahre später gegründeten „Verein für Privatkonzerte“¹²⁴², der später zur Philharmonischen Gesellschaft wurde¹²⁴³. Seine Interessen und Aktivitäten beschränkten sich also nicht ausschließlich auf die bildende Kunst.

Wie bereits erläutert, ist davon auszugehen, dass Klugkist aufgrund begünstigender sozialer und finanzieller Umstände spätestens nach 1813 mit dem Sammeln von Kunst begann. Leider ist nicht einzeln zu rekonstruieren, was er exakt zu welchem Zeitpunkt gesammelt hatte. Selbst das von ihm angefertigte Inventar gibt hierüber nur selten Aufschluss.¹²⁴⁴ Feststeht, dass Klugkist sich auf Gemälde und vor allem auf Graphiken von Dürer und van Leyden¹²⁴⁵ konzentriert hatte und damit sowohl eine gewisse Fortschrittlichkeit (insbesondere in Hinblick auf den Bestand an Handzeichnungen)¹²⁴⁶, als auch eine leichte Rückständigkeit oder zumindest ein ausgeprägtes Traditionsbewusstsein (durch die Fokussierung auf anerkannte Künstler) zeigte. Auf der anderen Seite war die Dürer-Verehrung seit der Jahrhundertwende um 1800 stetig gewachsen¹²⁴⁷: „Die Konzentration auf diese beiden Künstler war durchaus zeitgemäß und logisch, galt doch Dürer als der deutsche Künstler schlechthin, dem im Norden Europas einzig der Holländer Lucas van Leyden nahekam.“¹²⁴⁸ Insofern entsprach Klugkist mit der Ausrichtung seiner Kollektion also einem gewissen Zeitgeschmack.¹²⁴⁹ Dies zeigte sich auch darin, dass Klugkist 1828 im Zuge der Feierlichkeiten anlässlich Dürers 300. Todestag in Bremen sogar eine Lesung zu Dürer gehalten hatte, bei der er Werke aus seiner eigenen Sammlung präsentierte.¹²⁵⁰ Da Klugkist allerdings – ähnlich wie Lürman in Bremen¹²⁵¹ und Harzen in Hamburg¹²⁵² – auch zeitgenössische Künstler hätte sammeln können, kann man ihm durchaus auch ein gewisses Traditions- und Sicherheitsbewusstsein attestieren. In Bremen stellt er als Sammler jedenfalls

1242 Vgl. Protokollbuch des Vereins für Privat-Concerte, S. 10 (StA 7,1014). Diese Information wurde dankenswerterweise von Katrin Bock zur Verfügung gestellt.

1243 Vgl. Schwarzwälder 2002, S. 553.

1244 Vgl. Röver-Kann 2003, S. 11.

1245 Vgl. Röver-Kann 1998, unpaginiert, S. 1 und 2.

1246 Vgl. ebd., unpaginiert S. 1; Reuther 2000, S. 18 und 22 und Reuther 2011, S. 100.

1247 Vgl. Schoch 2012, S. 8 und Röver-Kann 2003, S. 13 und Anmerkung 16, S. 15.

1248 Röver-Kann 1998, unpaginiert S. 1.

1249 Vgl. Röver-Kann 1998, unpaginiert, S. 1.

1250 Vgl. Blumenthal, Margot: Die Dürer-Feiern 1828. Kunst und Gesellschaft im Vormärz (Deutsche Hochschulschriften, Band 1191, zugleich Dissertation Universität Hamburg 2000), Egelsbach bei Frankfurt am Main 2001, S. 33, 48 und 65.

1251 Siehe Kapitel 2.5.2.2.6.

1252 Vgl. Reuther 2001, S. 27; Reuther 2011, S. 259 und Schoch 2012, S. 12.

eine Ausnahmeerscheinung dar, sowohl was Formalia (Gattungen und Umfang) als auch Inhalte seiner Sammlung (Werke von Albrecht Dürer) angeht.

Bedeutend für Klugkists Sammeltätigkeit war zweifelsohne die geschäftliche und freundschaftliche Beziehung zu einem, wenn nicht dem bedeutendsten seiner Kunsthändler, Georg Ernst Harzen in Hamburg (Abb. 169 und 170). Mit ihm war Klugkist spätestens ab September 1823 in Kontakt gekommen. Zumindest stammen die ersten dokumentierten Briefe von Harzen aus dieser Zeit.¹²⁵³ Harzen hatte erst 1821 seine eigene Kunsthandlung in Hamburg etabliert.¹²⁵⁴ Wie bereits in Kapitel 2.3.1. geschildert, informierte Harzen Klugkist am 12. Dezember 1823 über die Charakteristika des von ihm mitbegründeten Hamburger Kunstvereins.¹²⁵⁵ Letzteres spricht dafür, dass Harzen für Klugkist schon ganz zu Anfang ein freundschaftlicher Berater und damit mehr als nur ein reiner Kunstagent war, auch wenn dieser schon vorher, im September desselben Jahres, für Klugkist einige Werke von Dürer bei einer Auktion erworben und in Rechnung gestellt hatte.¹²⁵⁶ Interessant erscheint, dass Harzen nicht nur mit Klugkist¹²⁵⁷, sondern auch mit Albers¹²⁵⁸ einen Briefwechsel geführt hat. Geschäfte und Sendungen wurden – vermutlich aus ökonomischen Gründen – oftmals über den jeweils anderen übermittelt beziehungsweise weitergegeben. Dies belegen beispielsweise folgende Zeilen aus der Feder Harzens vom 11. Februar 1824:

„Euer Hochwohlgeboren, habe ich das Vergnügen [...] diejenigen Dürerschen Blätter zu übersenden, welche ich in der letzten Auction in Folge ihres gütigen Auftrages erstanden habe [...]. Was ich für Herrn Albers gekauft, ist Ihrem Ankauf beigelegt. Ich bitte demselben diese Sachen gefälligst zukommen zu lassen und sich über das Porto zu verständigen [...].“¹²⁵⁹

1253 Vgl. Brief von Georg Ernst Harzen an Hieronymus Klugkist vom 9. September 1823, Auflistung oder Rechnung (A KH Bremen, Nachlass Hieronymus Klugkist: Schatulle (ohne Signatur)).

1254 Vgl. Reuther 2011, S. 12.

1255 Vgl. Brief von Georg Ernst Harzen an Hieronymus Klugkist vom 13. Dezember 1823, S. 7, transkribiert von Silke Reuther, ergänzt von der Verfasserin und von Elke Humml (A KH Bremen, Nachlass Hieronymus Klugkist: Schatulle (ohne Signatur)), siehe Anhang XXXVI.

1256 Vgl. Brief von Georg Ernst Harzen an Hieronymus Klugkist vom 17. September 1823, transkribiert von der Verfasserin (A KH Bremen, Nachlass Hieronymus Klugkist: Schatulle (ohne Signatur)).

1257 Im Archiv der Hamburger Kunsthalle haben sich insgesamt 44 Briefe von Hieronymus Klugkist an Georg Ernst Harzen erhalten: 1842 – dreizehn Briefe (NH Bb IV: 185–197), 1843 – drei Briefe (NH Bb V: 121–123), 1844 – vier Briefe (NH Bb VI: 116–119), 1845 – sieben Briefe (NH Bb VII: 102–108), 1846 – drei Briefe (NH Bb VIII: 63–65), 1847 – sieben Briefe (NH Bb IX: 103–109), 1848 – fünf Briefe (NH Bb X: 37–40 und 41) und 1849 – zwei Briefe (NH Bb XI: 35 und 36) (A Kunsthalle Hamburg).

1258 Im Archiv der Hamburger Kunsthalle haben sich insgesamt 151 Briefe von Johann Heinrich Albers an Georg Ernst Harzen erhalten: 1840 – ein Brief (NH Bb II: 02), 1841 – 25 Briefe (NH Bb III: 03–27), 1842 – 24 Briefe (NH Bb IV: 05–28), 1843 – 27 Briefe (NH Bb V: 02–29), 1844 – 18 (NH Bb VI: 04–21), 1846 – 14 Briefe (NH Bb VIII: 07–20), 1847 – 18 Briefe (NH Bb IX: 10–27), 1848 – 6 Briefe (NH Bb X: 02, 04–08), 1849 – 2 Briefe (NH Bb XI: 01–02), 1850 – 2 Briefe (NH Bb XII: 01–02), 1851 – 2 Briefe (NH Bb XIII: 02–03), 1851 4 Briefe (NH Bb XIV: 01–04) und 1853 – 8 Briefe (NH Bb XV: 01–08) (A Kunsthalle Hamburg).

1259 Brief von Georg Ernst Harzen an Hieronymus Klugkist vom 11. Februar 1824, transkribiert von der Verfasserin (A KH Bremen, Nachlass Hieronymus Klugkist: Schatulle (ohne Signatur)).

Harzen verfügte über ausgeprägte überregionale und internationale Kontakte zu Kunsthändlern.¹²⁶⁰ Neben seinem fundierten Fachwissen machte ihn dies zum idealen Geschäfts- und Austauschpartner für ambitionierte Sammler wie Klugkist und Albers. Entsprechend hatte Ersterer bei Harzen ein Konto für potentielle Ankäufe eingerichtet und ließ diesen sogar bei Auktionen in London für sich bieten.¹²⁶¹ Tatsächlich zählte Klugkist – wie Silke Reuther plausibel dargelegt hat – zu den wenigen privilegierten Sammlern aus Harzens Kundenstamm.¹²⁶² Außer Harzen in Hamburg gehörten nachweislich Heyse in Bremen, Boerner in Nürnberg sowie Fink und Berman in Wien zu Klugkists Kunstagenten und -beratern.¹²⁶³ Vermutlich hatte Klugkist durch Harzens Vermittlung zu den überregionalen Kunsthändlern in Verbindung treten können.

Doch wie verlief nun der Aufbau von Klugkists Sammlung mit Harzens Hilfe? Im März 1827 unterbreitete Harzen seinem Sammlerfreund in Bremen ein unschlagbares Angebot, den Ankauf einer Sammlung von Dürer-Zeichnungen durch den Wiener Kunsthändler Joseph Grünling (1785–1846), welche aus sammlungspolitischen Gründen aus der Albertina abgegeben worden waren.¹²⁶⁴ Unter den 75 angebotenen Blättern traf Harzen eine Auswahl, schied einige aus und erkannte wohl vor allem den seinerzeit noch unterschätzten Wert insbesondere der Landschaftsaquarelle (Abb. 171), sodass das „auffallendste[...] Charakteristikum dieser Sammlung [...] der mit acht Blättern überproportional große Anteil der Landschaftsaquarelle und -zeichnungen – die größte Sammlung Dürer'scher Landschaften weltweit [ist].“¹²⁶⁵ Der Preis, den Klugkist für die insgesamt 41 Blätter zahlte, belief sich auf 752 fl., was nach Aussage des eben zitierten Rainer Schoch dem Jahresgehalt eines höheren Beamten entsprach.¹²⁶⁶ Als Harzen nach 1833/34 im Jahre 1836 erneut für Klugkist in London auf Auktionen vertreten war¹²⁶⁷, berichtete er ihm von einer erneuten Verkaufsausstellung von Dürer-Zeichnungen (Sammlung Thomas Lawrence) und resümierte über Klugkists Erwerb von 1827, dass dieser, wie Harzen sich „[...] mehr und mehr überzeug[t]e, wirklich einen sehr guten Kauf gemacht habe [...]“¹²⁶⁸. Bereits 1833 hatte Georg Ernst Harzen seine Kunstfreunde

1260 Vgl. Reuther 2011, S. 13 und 52, 59–61, 65, 66, 67, 73.

1261 Vgl. Schoch 2012, S. 9.

1262 Vgl. Reuther 2000, S. 19.

1263 Vgl. entsprechende Briefe und Dokumente, A KH Bremen, Nachlass Hieronymus Klugkist: Schatulle (ohne Signatur).

1264 Vgl. Schoch 2012, S. 9 und 11.

1265 Ebd., S. 12.

1266 Vgl. ebd., S. 12.

1267 Vgl. Reuther 2011, S. 70 und Schoch 2012, S. 17, Anmerkung 10.

1268 Brief von Georg Ernst Harzen an Hieronymus Klugkist vom 17. Mai 1836 aus London, zitiert nach Schoch 2012, S. 17, Anmerkung 10.

und Kunden, Albers und Klugkist und neben ihnen Georg Oelrichs und Theodor Gerhard Lürman auf seiner Reise nach London in Bremen besucht.¹²⁶⁹ Im Mai 1842 brannte Harzens Anwesen am Neuen Wall im Zuge der Brandkatastrophe in der Hamburger Altstadt bis auf die Grundmauern ab.¹²⁷⁰ Trotzdem sandte Harzen nur etwa sechs Wochen später wieder eine – wenn auch kleine – Sendung von Handzeichnungen von Dürer und van Leyden an Klugkist.¹²⁷¹ Daran sieht man, wie geschäftstüchtig Harzen war und dass Klugkist zu seinen – im wahrsten Sinne des Wortes – ersten Kunden gehörte. Nachdem Klugkist 1843 bereits wegen seiner Dürer-Forschungen nach Berlin gereist war und dort das Kupferstichkabinett besucht hatte, folgte er 1845 der Einladung seines Freundes und Kunstagenten Harzen und besuchte diesen in Hamburg. Erst dort entfachte Harzen durch die Präsentation seiner eigenen Sammlung gezielt Klugkists Interesse für Handzeichnungen jüngerer Meister.¹²⁷² Zwar hatte Klugkist bereits vorher Handzeichnungen von Dürer und van Leyden gesammelt¹²⁷³ und gerade in den Jahren 1832–36 hatte er auch dem Kunstverein in Bremen immer wieder auch Handzeichnungen vermacht¹²⁷⁴, aber die Öffnung gegenüber jüngeren, vornehmlich niederländischen Meistern des 17. Jahrhunderts und die Aufnahme in seine eigene Sammlung waren neu. Harzen war also nicht nur ein wichtiger Vermittler, was Kontakte und Ankäufe anging, sondern auch, was das Erschließen neuer Sammlungsbereiche betraf. Entsprechend enttäuscht reagierte Klugkist, als Harzen nur zwei Jahre nach dieser Horizonterweiterung, 1847, ankündigte, sich aus dem Erwerbsleben zurückziehen und längerfristig nach Italien ziehen zu wollen:

„Ihr Brief und der enthaltene Entschluß Hamburg mit ihrer bisherigen Beschäftigung zu verlassen, wenn gleich er nur die Wiederaufnahme früherer Lebenspläne enthielt, hat doch bei uns von neuem dieselben trüben und unangenehmen Empfindungen erweckt, da wir jene für längere Zeit beseitigt gedacht hatten [...]. [...] so bleibt unseren hiesigen mehreren Kunstfreunden und mir denn nur das Bedauern Ihren treuen und guten Rath bei Auswahl und Ihre so bewährte genaue und gewissenhafte Ausführung der Aufträge in Zukunft entbehren zu müssen; und wird es mir doch einen Ersatz gewähren wenn Sie künftig mir melden könnten, dass Ihr Plan geglückt und Sie ein Leben voll der reuelosen Kunst- und Naturgenüsse und im Äusseren ein zufriedenes Leben gefunden haben.“¹²⁷⁵

1269 Vgl. Reuther 2011, S. 186.

1270 Vgl. ebd., S. 102.

Deswegen haben sich nur verhältnismäßig wenige Briefe von Klugkist und Albers vor 1843 in Hamburg erhalten, vgl. A KH Hamburg, Findbuch zum Nachlass Harzen, verfasst von Silke Reuther (unveröffentlicht) und Nachlass Harzen, Bb.

1271 Vgl. ebd., S. 104.

1272 Vgl. Reuther 2000, S. 18, 20, 21 und 22.

1273 Vgl. ebd. und Schoch 2012, S. 11 und 12..

1274 Vgl. Goldenes Buch der Schenkungen an den Kunstverein in Bremen, S. 7–10 (A KH Bremen).

1275 Brief von Hieronymus Klugkist an Georg Ernst Harzen vom 26. Oktober 1847, zitiert nach Reuther 2011, S. 126.

Als Harzen seinen Umzug aufgrund der sich abzeichnenden Unruhen im Vorfeld der 1848er Revolution widerrufen hatte und es stattdessen vorzog, andere Länder wie England, die Niederlande und Italien lediglich zu bereisen, zeigte sich Klugkist erleichtert.¹²⁷⁶ Dennoch brach die Korrespondenz zwischen Harzen und Klugkist mit einem letzten Brief vom 31. Oktober 1849 aus Bremen ab.¹²⁷⁷ Vermutlich hatte dies mit Klugkists zunehmenden, altersbedingten Gebrechen¹²⁷⁸ sowie mit seiner von seinem Sohn bereits geschilderten, selbstgewählten Isolation zu tun.

Es ist unklar, wie Klugkist seine Sammlung präsentierte. In seinem Testament hatte er diejenigen Kupferstiche von einer sofortigen Auslieferung an den Kunstverein ausgeschlossen, die als Zimmerdekoration dienten.¹²⁷⁹ Also präsentierte er zumindest einen kleinen Teil seiner Sammlung in seinem Wohnhaus am Wall Nr. 52. Die übrigen Blätter verwahrte Klugkist höchstwahrscheinlich in entsprechenden Schränken. Anne Röver-Kann hat festgehalten, dass Klugkist fast alle seine Sammelobjekte auf blaue Unterlagen heftete und mit Anmerkungen versah.¹²⁸⁰ Letzteres spricht neben den entsprechenden Aufzeichnungen in seinem Nachlass einmal mehr für Klugkists umfangreiche kunstwissenschaftliche Studien seine Sammlung betreffend:

„Seinen schriftlichen Hinterlassenschaften [...] ist zu entnehmen, daß sich der Sammler ständig weiterbildete, die einschlägige Literatur exzerpierte und den Meinungs Austausch mit anerkannten Kennern und Wissenschaftlern pflegte.“¹²⁸¹

Klugkist war unbestritten ein Dürer-Kenner. Das zeigt sich vor allem darin, dass er sogar Heinrich Glax bei seiner Publikation aus dem Jahre 1848 *Über die vier Ausgaben der geschichtlichen Vorstellungen der Ehrenpforte des Kaiser Maximilian I. von Albrecht Dürer*¹²⁸² unterstützt hatte.¹²⁸³ Anne Röver-Kann hat 2003 die Vermutung angestellt, dass Klugkist möglicherweise nur deswegen zusätzlich zu den Originalwerken Dürers eine Sammlung von Dürer-Kopien und sogenannten Dureriana zusammengestellt hatte, weil Joseph Heller in seinem Standardwerk *Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's* aus dem

1276 Vgl. Reuther 2011, S. 126–128.

1277 Vgl. ebd., S. 133.

1278 Vgl. ebd., S. 132 und 133.

1279 Vgl. Auszug aus dem von Senator Dr. Hieronymus Klugkist vom 5. August 1849 errichteten und am 5. März 1851 von dem vormaligen Obergerichte der freien und Hansestadt Bremen eröffneten Testamente, transkribiert von Unbekannt, in: Akte 53 (A KH Bremen).

1280 Vgl. Röver-Kann 2003, S. 12.

1281 Schoch 2012, S. 9.

1282 Vgl. Glax, Heinrich: *Über die vier Ausgaben der geschichtlichen Vorstellungen der Ehrenpforte des Kaisers Maximilian I. von Albrecht Dürer ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 16. Jahrhunderts*, Wien 1848.

1283 Vgl. Röver-Kann 2003, S. 12.

Jahre 1827¹²⁸⁴ festgestellt hatte, dass zu der Zeit noch keine Sammlung bekannt war, die Bildnisse und Kopien Dürers vereinte.¹²⁸⁵ Träfe dies zu, würde das Klugkists besonderen Ehrgeiz als Sammler untermauern. Gleichzeitig war Klugkist keineswegs ein zu ehrgeiziger Sammler. Im Gegenteil: Er sammelte mit Bedacht und kritisierte beispielsweise durchaus die Sammelwut anderer Kollegen.¹²⁸⁶ Die Bedeutung, die seine Sammlung für ihn gerade in schwierigeren Zeiten hatte, schilderte Klugkist seinem Kunsthändler und Freund Harzen 1848 im Zuge der Märzrevolution:

„Überhaupt suche ich mich, bei der trostlosen Lage der öffentlichen Zustände, von Zeit zu Zeit in den sicheren Winkel zurückzuziehen, den uns die Kunstliebe bereitet, nach der alten Regel *Bene vivit qui latet!* Und so gewährt mir mein Auge noch so manchen Genuß.“¹²⁸⁷

Als Klugkist etwa drei Jahre später starb, hatte er dem von ihm gegründeten Kunstverein seiner Heimatstadt eine der größten Dürer-Sammlungen der Zeit¹²⁸⁸ vermacht. Gustav Pauli hatte diesen bedeutenden Sammlungsbestand 1928 in einer kritischen Publikation gegen seine Wiener Kollegen Hans und Erika Tietze als den *norddeutschen Dürer* bezeichnet.¹²⁸⁹ Gerade mit seiner Dürer-Sammlung hatte sich Klugkist ein besonderes Alleinstellungsmerkmal innerhalb der Sammlerszene geschaffen und durch seine Stiftung einen entsprechenden Nachruhm garantiert. Dieser Sammlungsschwerpunkt mag jedoch nicht nur aus persönlichen, sondern auch aus gesellschaftlichen und politischen Gründen gewählt worden sein, wie Anne Röver-Kann es 2003 treffend zusammengefasst hat:

„Unter den Voraussetzungen seiner Herkunft aus dem akademisch-intellektuellen Stand in einer vom Handelsbürgertum dominierten Gesellschaft, dann seiner aufgeklärten Gesinnung und besonders der persönlichen Erfahrung, daß eine freie Hansestadt mit eigener Verwaltung und eigenen Bürgerrechten für einige Jahre dem napoleonischen Besatzungsrecht unterworfen war, ist es sehr bedeutend, daß Klugkist einer derjenigen war, der *die glückliche Wiedergeburt der Freien Hansestadt Bremen* feierte und dem wieder etablierten Senat und der republikanischen Selbstverwaltung angehörte. Diese Überlegungen mögen zeigen, daß Klugkists Intentionen, eine Dürer-Sammlung anzulegen, nicht nur von ästhetischen Wünschen geprägt waren, sondern von der aufklärerischen und liberal-patriotischen Gesinnung seiner Zeit, daß Kunst und Bildung den Menschen verbessern möge. Die Gründung des Kunstvereins 1823 [...] und der Bau der Kunsthalle 1849 als Behausung der ursprünglich als privat angelegten Sammlungen geschahen in diesem Verständnis; und Dürer als der deutsche Künstler schlechthin schien der Garant für den Erfolg der Bemühungen Klugkists zu sein.“¹²⁹⁰

1284 Vgl. Heller, Joseph: Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's, Bamberg 1827.

1285 Vgl. Röver-Kann 2003, S. 12.

1286 Vgl. Reuther 2000, S. 19.

1287 Brief von Hieronymus Klugkist an Georg Ernst Harzen, 1848 (ohne genaue Angabe des Datums), zitiert nach Ebd. S. 20 und 21.

1288 Vgl. Schoch 2012, S. 8.

1289 Vgl. ebd. 16.

1290 Röver-Kann 2003, S. 14.

2.5.1.2. Die Sammlung des Kaufmanns Johann Heinrich Albers (1774–1855)

Beschäftigt man sich mit den Biographien der zwei ersten großen Stifter des Kunstvereins in Bremen, dann stellt man schnell fest, dass Hieronymus Klugkist und Johann Heinrich Albers nicht nur Zeit-, sondern auch Geistesgenossen waren. Viele Parallelen lassen sich aufzeigen: Sie stammten beide aus alteingesessenen Bremer Familien. 1823 gründeten sie zusammen mit anderen Kunstfreunden den Kunstverein in Bremen. Diesem gehörten sie lebenslang an und stifteten ihm nicht erst zu ihrem Lebensende bedeutende Sammelbestände. 1825 gehörten sie zu den Gründungsmitgliedern einer weiteren bürgerlichen Vereinigung, dem „Verein für Privatkonzerte“¹²⁹¹. Beide führten sie einen Briefwechsel mit ihrem gemeinsamen Kunsthändler Georg Ernst Harzen aus Hamburg und tauschten hierüber wechselseitig Informationen und Sendungen aus. Zudem wohnten sie unweit voneinander entfernt am Wall (siehe markierter Stadtplan, Anhang XXXIII., Nr. 15).¹²⁹² Ihre Gleichgesinntheit soll sogar so weit gegangen sein, dass sich beide über ihre Sammlungsschwerpunkte absprachen¹²⁹³, höchstwahrscheinlich, um unnötige Überschneidungen zu vermeiden. Tatsächlich hatte Albers eine umfangreiche Sammlung druckgraphischer Arbeiten insbesondere niederländischer und italienischer Künstler des 17. Jahrhunderts zusammengetragen, während Klugkist Werke von Dürer und van Leyden gesammelt hatte.¹²⁹⁴ Nach Aussage von Anne Röver-Kann hatte gerade „[d]iese freundschaftliche Abmachung [...] vom Beginn des Bremer Kunstvereins an den enzyklopädischen Charakter seines Kupferstichkabinetts [garantiert].“¹²⁹⁵

Johann Heinrich Albers wurde 1774 als neuntes von insgesamt zwölf Kindern in Bremen geboren. Bei seiner Familie handelte es sich um eine alteingesessene Bremer Kaufmannsfamilie¹²⁹⁶ mit vielseitig begabten und interessierten Mitgliedern.¹²⁹⁷ Johann Heinrich Albers' Vater, Johann Christoph Albers (1741–1800), war Kaufmann und Aeltermann

1291 Vgl. Protokollbuch des Vereins für Privat-Concerte, S. 10 (StA 7,1014). Diese Information wurde dankenswerterweise von Katrin Bock zur Verfügung gestellt.

1292 Während Hieronymus Klugkist von 1817 bis zu seinem Tod 1851 am Wall Nr. 52 wohnte, vgl. BA 1818–1851, S. 86, 90, 91, 66, 71, 79, 91, 103, 113, 120, 123, 124, 124, 125, 126, 128, 130, 130, 132, 134, 136, 138, 140, 140, 142, 145, 145, 146, 147, 153, 153, 156, 156 und 157, lebte Johann Heinrich Albers zwischen 1822 und 1855 am Wall Nr. 45 B, vgl. BA 1823–1855, S. 13, 13, , 13, 14, 14, 14, 15, 15, 15, 15, 16, 16, 16, 16, 17, 17, 17, 17, 17, 17, 18, 18, 18, 18, 17, 17, 17, 17, 17, 17, 2 und 2.

1293 Vgl. Focke, Joh.: Albers, Johann Heinrich, in: BB, S. 9.

1294 Vgl. Schoch 2012, S. 9.

1295 Röver-Kann 2003, S. 11.

1296 Vgl. Schulz 2002 a, S. 176.

Im Staatsarchiv in Bremen existiert ein Nachlass der Familie Albers (StA Bremen; 7, 42). Dieser enthält nach Angabe des Online-Findbuchs jedoch keine Archivalien zu Johann Heinrich Albers, http://www.staatsarchiv-bremen.findbuch.net/php/main.php?ar_id=3672#372c3432 (08. März 2015).

1297 Vgl. Albers, Hermann: Die Familie Albers, in: Der Schlüssel 3, Bremen 1938, S. 504–506.

gewesen und 1793, im selben Jahr wie Klugkists Vater, für das Wilckens'sche Kabinett porträtiert worden (Abb. 172).¹²⁹⁸ Während Johann Heinrich Albers' zweitältester Bruder, Anton Albers (1765–1844), Maler war¹²⁹⁹, ging sein nächstjüngerer Bruder, Johann Abraham Albers (1772–1821), als Arzt und Naturforscher in die Bremer Geschichte ein¹³⁰⁰ (Abb. 173).¹³⁰¹ Letzterer wurde 1817 als Unterzeichnender von Dreyers Gesuch um finanzielle Unterstützung bei der Ausstellung seiner Gemäldesammlung im Hörsaal der Gelehrtenschule aufgeführt.¹³⁰² Daher stellt sich die Frage, warum Johann Heinrich Albers nicht zu den an dieser Vorgängervereinigung Beteiligten gehörte. Schließlich zählte er 1823 nicht nur zu den Gründungsmitgliedern des Kunstvereins in Bremen, sondern auch zu den Direktoren desselben. Es könnte damit zusammenhängen, dass er erst kurz vorher, 1815/16, wieder nach Bremen gezogen war.¹³⁰³ Aus dieser Zeit ist ein Porträt von ihm im Focke-Museum überliefert (Abb. 174). Vorher war Johann Heinrich Albers als Kaufmann in London im Indigo- und Salpeterhandel tätig gewesen. 1802 hatte er dort die Staatsbürgerschaft erworben.¹³⁰⁴ „Von diesen Londoner Beziehungen her hieß er in Bremen *der englische Albers*.“¹³⁰⁵ Nachdem er keinen Nachfolger gefunden hatte¹³⁰⁶, kehrte er vierzehn Jahre später in seine Geburtsstadt zurück. Offenbar war er während der aktiven Zeit als Kaufmann so erfolgreich gewesen oder konnte wie Peter Wilckens auf ein beträchtliches Familienvermögen zurückgreifen, dass er sich bereits im Alter von 42 Jahren zur Ruhe setzen und sich in Bremen ganz seiner Leidenschaft, dem Sammeln von Kunst widmen konnte.

Wann und wie hat sich nun Albers' Liebe zur Kunst entwickelt? Bei Johann Heinrich Albers ist es naheliegend, dass er durch die künstlerischen Ambitionen seines älteren Bruders, Anton Albers, mit selbiger in Berührung kam. Dieser hatte zwar zunächst ebenfalls eine Tätigkeit als Kaufmann aufgenommen, bildete sich jedoch parallel dazu, als Autodidakt zum Landschaftsmaler aus und machte Studienreisen nach England, Spanien, Italien, in die Schweiz und in die Niederlande. Bereits 1805 hatte er drei seiner Gemälde bei der siebten

1298 Vgl. Kat. Slg. Wilckens, B. 0018 und A.0009, Anhang XVII.

1299 Vgl. Focke, Joh.: Albers, Anton, in: BB, S. 3.

1300 Vgl. Focke, W. O.: Albers, Johann Abraham, S. 4–9.

1301 Vgl. digitale Ortsfamilienbücher der MAUS Gesellschaft für Familienforschung e.V., Bremen: http://www.die-maus-bremen.de/nofb/ofb/bremen_vegesack/index.php?id=zeig1&ia=416 (08. März 2015)

1302 Siehe Anhang XX.

1303 Vgl. Focke, Joh.: Albers, Johann Heinrich, in: BB, S. 9 und Schulte Beerbühl, Margrit: Deutsche Kaufleute in London. Welthandel und Einbürgerung (Veröffentlichungen des Deutschen Historischen Instituts London, hrsg. von Andreas Gestrich, Band 61), München 2007, S. 178

1304 Vgl. ebd. und Schulte Beerbühl 2007, S. 212 und 433.

1305 Focke, Joh.: Albers, Johann Heinrich, in: BB, S. 9.

1306 Vgl. Schulte Beerbühl 2007, S. 178.

Weimarer Kunstaussstellung präsentiert. Diese waren sogar von Goethe positiv bewertet worden. Etwa im selben Zeitraum, in dem Johann Heinrich Albers nach Bremen zurückkehrte, gab Anton Albers seine Geschäfte auf und zog mit seiner Frau erst nach Paris und dann nach Lausanne, wo er sich ausschließlich der Malerei widmete. 1833 und 1843 war er bei den Ausstellungen des Kunstvereins beteiligt¹³⁰⁷ und ein Jahr vor seinem Tod, 1843, wurde er zum Ehrenmitglied desselben ernannt.¹³⁰⁸ Offenbar hatte sich jedoch nicht nur Anton Albers unter anderem in Italien fortgebildet, sondern auch Johann Heinrich Albers selbst. In einem Brief an seinen Kunsthändler Georg Ernst Harzen vom 7. April 1851 schrieb er auf dessen Reiseankündigung hin:

„Ich hange [sic!] noch immer mit großer Vorliebe an das schöne Land, wo ich meine glücklichsten Jahre verlebt, und den Grund zu meiner Kunstliebe legte. Wandeln Sie einmal über S[an]ta Maria Novella, wo ich wohnte, so gedenken Sie meiner gütigst.“¹³⁰⁹

Johann Heinrich Albers hatte also in Florenz zur Kunst und möglicherweise auch zum Sammeln gefunden. Wann dieser Aufenthalt war, ist allerdings nicht genau zu rekonstruieren. Es ist jedoch denkbar, dass dieser noch vor seiner Tätigkeit in London, möglicherweise im Zuge einer Bildungsreise als junger Kaufmann stattfand. Auch ist nicht auszuschließen, dass Johann Heinrich Albers seine Sammlung in London begründete. Als internationales Kunsthandelszentrum wäre London jedenfalls der ideale Ort gewesen. Sicher ist, dass er seine Sammeltätigkeit nach seinem Rückzug aus dem aktiven Erwerbsleben in Bremen vertiefte. Dies ist insbesondere vor dem Hintergrund dessen interessant, dass just zu dieser Zeit ein regelrechtes Aufkeimen künstlerischer und kultureller Initiativen und Neuerungen in Bremen zu verzeichnen ist: 1817 eröffnete Friedrich Adolph Dreyers seine Gemäldegalerie im Hörsaal der Gelehrtenschule, 1819 richtete Betty Gleim die erste Lithographiewerkstatt in Bremen ein, welche zwei Jahre später von Dreyer übernommen wurde¹³¹⁰ und wieder zwei Jahre später, 1823, wurden sowohl der Kunstverein als auch eine erste lokale Zeichenschule in Bremen gegründet¹³¹¹. Ein Jahr vorher, 1822, war Albers in die Nähe seines Geistesgefährten Klugkist an den Wall gezogen. Da Klugkist und Albers nur einige Hausnummern voneinander entfernt wohnten, waren sie Nachbarn.¹³¹² Als Junggeselle bewohnte Albers am Wall offenbar ein

1307 Siehe Anhang XXXI.

1308 Vgl. Hans, Henrike: Anton Albers d. Ä., in: Online-Katalog der KH Bremen, http://www.artefact.kunsthalle-bremen.de/data/dokumente/8/00029722_m.pdf (08. März 2015).

1309 Brief von Johann Heinrich Albers an Georg Ernst Harzen vom 7. April 1851, transkribiert von der Verfasserin, in: Nachlass Harzen, NH Bb XIII: 03 (A KH Hamburg).

1310 Vgl. Hunckel 1926, S. 11 und 15.

1311 Vgl. Schwarzwälder 2002, S. 327 u. 328.

1312 Während Hieronymus Klugkist von 1817 bis zu seinem Tod 1851 am Alten Wall Nr. 52 wohnte, vgl. BA

eigenes Haus. Spätestens damit müsste er auch den nötigen Platz für die Aufbewahrung und Präsentation einer Kunstsammlung gehabt haben. Aus dieser Zeit ist ein Porträt überliefert, das Suhrlandt während einer seiner Bremer Aufenthalte von Albers in Öl angefertigt hatte (Abb. 175). Es stellt Johann Heinrich Albers als Mann von 46 Jahren, ein Buch lesend, dar.

Im Vergleich zu seinem Freund und Mitbegründer beziehungsweise -direktor des Kunstvereins in Bremen, Hieronymus Klugkist, zeigt sich gerade an dem Briefwechsel der beiden mit ihrem gemeinsamen Kunsthändler Harzen in Hamburg, dass Albers als Privatier sehr viel mehr Zeit hatte als Klugkist als ausübender Senator. Während im Nachlass Harzens in der Hamburger Kunsthalle insgesamt 44 Briefe von Klugkist überliefert sind, so sind es von Albers mit 151 Briefen mehr als dreimal so viele.¹³¹³ Entsprechend umfangreicher fiel auch seine Sammlung aus. Sie bestand aus achtzehn Gemälden¹³¹⁴ und sage und schreibe 19.000 graphischen Blättern mehrerer Schulen.¹³¹⁵ Allerdings ist die Sammlung Albers – vermutlich nicht zuletzt deswegen – noch schlechter erforscht als die Sammlung Klugkist. Auch dies stellt also ein Desiderat dar.

Was sammelte Albers nun genau? Auch diese Frage lässt sich aufgrund der Masse an Sammlungsbeständen in diesem Rahmen nur ansatzweise beantworten. Unter den Gemälden überwogen die niederländischen Meister des 17. Jahrhunderts mit Landschaften und Genredarstellungen (Abb. 148-150). Daher stechen gerade die einzigen zwei Gemälde hervor, die von zeitgenössischen Künstlern stammen und noch dazu christliche Themen zeigen: *Jakob und Rahel* von Gustav Heinrich Naeke (Abb. 176) und *Die Findung Moses* von Johann Friedrich Overbeck (Abb. 177). Letzteres soll Johann Heinrich Albers in Rom vor Ort in Auftrag gegeben haben.¹³¹⁶ Damit hatte er zeitgenössische, deutsche Künstler also zumindest vereinzelt über Auftragsarbeiten gefördert. Hier könnte die Situation des eigenen Bruders den Ausschlag gegeben haben. Schließlich hatte sich dieser nur sechs Jahre vorher ganz der Malerei verschrieben und war ebenfalls ins Ausland, nach Frankreich gezogen.

„Als [Graphik-]Sammler bewies Johann Heinrich Albers ebensoviel Eifer wie

1818–1851, S. 86, 90, 91, 66, 71, 79, 91, 103, 113, 120, 123, 124, 124, 125, 126, 128, 130, 130, 132, 134, 136, 138, 140, 140, 142, 145, 145, 146, 147, 153, 153, 156, 156 und 157, lebte Johann Heinrich Albers zwischen 1822 und 1855 am Alten Wall Nr. 45 B, vgl. BA 1823–1855, S. 13, 13, , 13, 14, 14, 14, 15, 15, 15, 15, 16, 16, 16, 16, 17, 17, 17, 17, 17, 17, 18, 18, 18, 18, 17, 17, 17, 17, 17, 17, 2 und 2.

1313 Siehe Anmerkung 1257 und 1258.

1314 Vgl. Kreul 1994, Inv. Nr. 7–1856, 13–1856, 17–1856, 35–1856, 37–1856, 40–1856, 64–1856, 69–1856, 94–1856, 96–1856, 97–1856, 100–1856, 102–1856, 131–1856, 133–1856, 135–1856, 151–1856 und 157–1856.

1315 Vgl. Röver-Kann 2003, S. 11.

1316 Vgl. Hansen 1997, S. 13.

Sachversand.¹³¹⁷ Mit 19.000 Blatt¹³¹⁸ hatte diese Sammlung allein quantitativ einen absoluten Sonderstatus innerhalb des Bremer Sammlungswesens des frühen 19. Jahrhunderts. Doch trotz der Masse an graphischen Arbeiten lässt sie nicht etwa Qualität vermissen. Im Gegenteil: Geht man das sogenannte alphabetische Künstlerverzeichnis zur graphischen Sammlung von Albers durch, stößt man auf etliche große Namen, darunter vor allem niederländische und italienische Meister des 17. Jahrhunderts, aber auch einige italienische Meister der Renaissance und einige wenige zeitgenössische deutsche Künstler.¹³¹⁹ Herausragend war aber zweifelsohne ein Konvolut von 327 Radierungen Rembrandts. Dazu zählten Hauptwerke wie das *Hundertguldenblatt* (Abb. 178), die *Landschaft mit den drei Bäumen* (Abb. 179) und *Die drei Kreuze*.¹³²⁰

An seinem eigenen Lebensende (Abb. 180) hatte Johann Heinrich Albers alle seiner zwölf Geschwister überlebt.¹³²¹ Entsprechend vermachte er sein Vermögen seinen insgesamt 21 Nichten und Neffen.¹³²² Seine Kunstsammlung stiftete er hingegen dem Kunstverein in Bremen. Dazu gehörten neben den bereits erwähnten Gemälden und Graphiken auch Bücher und Auktionskataloge, im Gegensatz zu Klugkists Stiftung jedoch keine Briefe oder eigene kunstwissenschaftliche Studien.¹³²³

„Ich legire nämlich hiedurch: Dem hiesigen Kunstverein meine gesammte [sic!] Sammlung von Kunstgegenständen, welche besteht: 1. In Gemälden; 2. In Mappen und Kasten, enthaltend Kupferstiche, Radirungen, Durchzeichnungen u. s. w.; 3. In gebundenen, gehefteten und losen Kunstgegenständen; 4. In verschiedenen italienischen, englischen und französischen Lexicons zum Nachschlagen; 5. In Büchern die Kunst betreffend, welche ein eigener Schrank enthält, benebst diesem Schranke; 6. In allen und jeden, vielleicht ausser den vorgenannten sich noch vorfindenden, zu dieser meiner Kunstsammlung gehörenden Bildern, die Kunst betreffenden Büchern und sonstigen Kunstgegenständen, ohne Ausnahme;“¹³²⁴

1317 Unbekannter Autor (U. A.): „Kunstliebe eines reichen Junggesellen. Johann Heinrich Albers (1774–1855), in: Weser-Kurier, 24./25. März 1973, o.S. (in GM Familie Albers, in: DIE MAUS Gesellschaft für Familienforschung e.V., Bremen, Familiengeschichtliche Sammlung).

1318 Vgl. Nummernfolge A der in der Albers-Sammlung befindlichen Blätter, Nr. 1–14.698 und Nummernfolge B der in der Albers-Sammlung befindlichen Blätter, Nr. 14.699–18.963 (A KH Bremen).

1319 Vgl. Alphabetisches Künstlerverzeichnis der Albers-Sammlung (A KH Bremen).

1320 Vgl. Holsing, Henrike: Rembrandt zum 400. Geburtstag. Radierungen. Ausstellung des Kupferstichkabinetts der Kunsthalle Bremen vom 12. März bis zum 28. Mai 2006 (Kat. Ausst. Bremen 2006), Bremen 2006, unpaginiert, S. 1.

1321 Vgl. digitale Ortsfamilienbücher der MAUS Gesellschaft für Familienforschung e.V., Bremen: http://www.die-maus-bremen.de/nofb/ofb/bremen_vegesack/index.php?id=zeig1&ia=416 (08. März 2015)

1322 Vgl. Testament von Johann Heinrich Albers, geboren in Bremen den 14. September 1774, gestorben in Bremen den 2. Dezember 1855, Bremen 1855 (gedrucktes Dokument, Focke-Museum Bremen).

1323 Vgl. ebd., S. 17 und 18.

1324 Ebd..

Da Johann Heinrich Albers dies erst 1852 in seinem bereits 1841 formulierten Testament nachtragen ließ¹³²⁵, ist anzunehmen, dass Klugkist mit seiner 1851 vollzogenen Stiftung hier eine gewisse Vorbildfunktion eingenommen hatte. Dies wird durch den bereits zitierten Brief an Harzen belegt, den Albers kurz nach Klugkists Tod, im April 1851 geschrieben hatte:

„Unseres Dr. K[lugkists] Sammlung ist jetzt in der Kunsthalle und die Frage bleibt nur, ob sie der Erbsteuer unterworfen ist? [...] Auch meine Sammlung bestimme ich dafür [...] [D]er Gedanke, daß die Sammlung zersplittert werden könnte, ist mir unerträglich.“¹³²⁶

Auch hier ging es also – ähnlich wie bereits bei der Gründung des Kunstvereins – unter anderem darum, eine mögliche Teilung der Sammlung abzuwenden. Schließlich wäre diese bei 21 Neffen und Nichten die einzig in Frage kommende Alternative gewesen. Albers zog mit dieser Schenkung also die logische Konsequenz einerseits aus seinen Familienverhältnissen, andererseits aber auch aus seiner vergangenen Freundschaft zu Klugkist. Mit der Stiftung seiner eigenen Sammlung an den von ihm mitbegründeten Verein brachte er zudem das zu einem Abschluss, was er 1823 zusammen mit Klugkist und anderen begonnen hatte und ebenfalls durchgehend durch Schenkungen gefestigt hatte¹³²⁷: die Schaffung einer öffentlichen, bürgerlichen Sammlung in der Trägerschaft des Kunstvereins in Bremen. Schon 1844 hatte er die Summe von 3000 Talern für den Bau der Kunsthalle gespendet.¹³²⁸ Mit seinem Tod sollte auch seine eigene Sammlung in diesem Gebäude untergebracht und präsentiert werden. Damit wollte sich Albers auch ein Denkmal schaffen. Im Gegensatz zu Klugkist hatte er in seinem Testament ausdrücklich den Wunsch artikuliert, ihm „ein wohlwollendes Andenken zu bewahren“¹³²⁹.

Anne Röver-Kann beschrieb Johann Heinrich Albers' Sammlerfreund Hieronymus Klugkist als „Privatsammler schlechthin [...] verschlossen und repräsentationsscheu, nur bemüht um die qualitative und quantitative Vermehrung seiner Sammlung“¹³³⁰. Dies kann meiner Einschätzung nach nicht im selben Maße für Albers gelten. Neben dem Wunsch, sich mit seiner Stiftung ein Andenken zu bewahren – was alles andere als repräsentationsscheu ist – hat Albers eine sehr viel umfangreichere, aber weniger spezialisierte Sammlung als Klugkist

1325 Vgl. ebd., S. 18.

1326 Brief von Johann Heinrich Albers an Georg Ernst Harzen vom 7. April 1851, transkribiert von der Verfasserin, in: Nachlass Harzen, NH Bb XIII: 03 (A KH Hamburg).

1327 Vgl. Goldenes Buch der Schenkungen an den Kunstverein in Bremen, S. 7–21 (A KH Bremen).

1328 Vgl. Hansen 1997, S. 13.

1329 Testament von Johann Heinrich Albers, geboren in Bremen den 14. September 1774, gestorben in Bremen den 2. Dezember 1855, Bremen 1855, S. 18 (gedrucktes Dokument, Focke-Museum Bremen).

1330 Röver-Kann 2003, S. 14.

zusammengestellt. Insgesamt könnte man durchaus den Eindruck gewinnen, als sei es Albers als Vertreter des Wirtschaftsbürgertums beim Sammeln auch um den Besitz, die Geldanlage und den Nachruhm gegangen, während es Klugkist als Vertreter des Gelehrtentums möglicherweise stärker um die Qualität und vor allem um die wissenschaftliche Erschließung seiner Sammlung ging. Doch auch dies mag lediglich ein Ergebnis der Überlieferung, nicht jedoch der realen Begebenheiten sein. Es soll weder Albers' Sammlung noch seine mäzenatische Leistung herabmindern, genauso wenig wie diejenigen seines Sammlerkollegen Klugkist aufgewertet werden sollen. In einer Mitteilung der Direktion des Kunstvereins an seine Mitglieder, kurz nach der 1856 vollzogenen Stiftung von Johann Heinrich Albers, wurde dies im Sinne der beiden Stifter formuliert. Die Aussage, die darin zum Ausdruck kommt, hat bis heute ihre Gültigkeit behalten:

„Die Direction erfüllt die angenehme Pflicht, den Mitgliedern des Vereins die hoch erfreuliche Anzeige zu machen, daß nach testamentarischer Verfügung des kürzlich verstorbenen Johann Heinrich Albers dessen [...] -Sammlung [...] und endlich die Kunst zum Gegenstande habende Bibliothek [...] Eigentum des Kunstvereins geworden [...]. Möge denn diese neue Erwerbung, wodurch unsere Kupferstichsammlung in Verbindung mit der in gleich edler Weise von Senator Klugkist, dem Stifter und langjährigen freigebigen Förderer des Vereins, demselben hinterlassenen werthvollen Sammlung, so wie mit unserem älteren Bestande nunmehr einen sehr bedeutenden Rang erlangt hat, dazu beitragen, den Kunstsinn unter unseren Mitbürgern immer mehr zu fördern und lebendig zu erhalten! Das ist die Absicht gewesen, die unseren hochverehrten und unvergeßlichen Gönnern vor Augen geschwebt hat, als sie uns ihre mit so viel Liebe und Sorgfalt gesammelten und geordneten Kunstschatze überließen, und wir ehren ihr Andenken, indem wir in diesem Sinne ihrer Gaben uns erfreuen. Zur Besichtigung der Oelgemälde, welche ihren dauernden Platz in unserer Kunsthalle genommen haben, werden die geehrten Mitglieder des Kunstvereins hiermit für die regelmäßigen Ausstellungstage freundlichst eingeladen.“¹³³¹

1331 Mitteilung der Direktion des Kunstvereins in Bremen, 1856, S. 19–21, transkribiert von Unbekannt, Legate Klugkist und Albers, Akte 53 (A KH Bremen).

2.5.2. Die Sammlung des Aeltermann Theodor Gerhard Lürman (1789–1865) als Vorzeigesammlung eines Kunstvereinsmitglieds

„Labor vincit aerumnas = Arbeit verscheucht die Sorgen u. ist die eigentliche Würze des Lebens, so wie der Sinn für Natur u. Kunst dasselbe in allen seinen Stadien bis zum spätesten Alter verschönert.“¹³³²

Mit diesen Worten leitete der Bremer Sammler Theodor Gerhard Lürman im Jahre 1862 den Anhang zu seinem Gemäldekatalog ein. Anhand des lateinischen Verses „Labor vincit aerumnas“ nahm er Bezug auf ein Gemälde aus seiner Sammlung und zugleich auf dessen Auftraggeber. So lautet der entsprechende Eintrag in Lürmans Gemäldekatalog:

„Früher in der ausgezeichneten Gallerie des H. Braamkamp – Kaufmanns in Amsterdam u. besonderer Gönner des Malers, der dieses Bild *Allegorie auf den Handel* – daher auch sehr sinnreich zur Jubiläumsfeier d. H. Braamkamp ausgeführt hat. – Am Fußgestell der Marmor Statue des Gottes Mercur befindet sich das Braamkampsche Wappen mit der Umschrift Labor vincit aerumnas.“¹³³³

Das Gemälde, um das es hier geht (Abb. 181), stammt von Jacob de Wit (1695–1754), einem eher unbekannten niederländischen Maler. Doch wenngleich dieses Gemälde nicht zu den Glanzstücken der Sammlung Lürman gehört oder gar „an der äußersten Grenze akademischer Geschicklichkeit und Gesinnungslosigkeit stand“¹³³⁴, wie Gustav Pauli, der erste Direktor der Kunsthalle Bremen, es 1904 in seinem Aufsatz über die Gemäldesammlung der Familie Lürman formulierte, so lässt sich daran weitaus mehr zur Sammlung Lürman erläutern als bei jedem anderen Gemälde.

Theodor Gerhard Lürman war selbst Kaufmann gewesen und hatte mit der Firma seines Vaters spätestens nach der französischen Besatzung Bremens einen sagenhaften sozialen Aufstieg erlebt. Im Zuge dessen begann er, Gemälde zu sammeln. Seine Gemäldesammlung entstand innerhalb eines Zeitraums von fünfzig Jahren und umfasste schließlich 256 Nummern. Einen zentralen Sammlungsschwerpunkt stellten Werke niederländischer Maler des 17. Jahrhunderts dar. Zu diesen zählten nachweislich Pieter Lastman, Jan Steen, Jacob van Ruisdael, Melchior de Hondecoeter und viele weitere große Namen. In diesem Zusammenhang betrachtet stellt de Wits Allegorie auf den Handel kein repräsentatives

1332 Theodor Gerhard Lürman: „Anhang zu meinem Gemälde-Catalog zur Nachricht u. freundlichen Beherzigung meiner lieben Angehörigen nach meinem Tode“ (Bremen, 24. Mai 1862), transkribiert von B. v. Barsewisch, S. 1 (Familienarchiv B. v. Barsewisch), siehe Anhang XL.

1333 Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 134.

1334 Pauli, Gustav: Die Gemäldesammlung der Familie Lürman, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, hrsg. von E. A. Seemann, Band 15, Leipzig 1904, S. 175.

Gemälde aus der Sammlung Lürman dar. Es muss demzufolge – wie auch Pauli einräumte – „seinem Gegenstande die freundliche Aufnahme in einem großen Kaufmannshause verdankt haben“¹³³⁵. Doch nicht nur sein Gegenstand, sondern vor allem seine Herkunft hatte das Gemälde für Lürman so attraktiv gemacht. Es stammte nämlich tatsächlich aus dem berühmten Kabinett des Amsterdamer Kaufmanns Gerrit Braamcamp (1699–1771).¹³³⁶ Dessen Sammlung von Gemälden, Druckgraphiken, Zeichnungen, Skulpturen, und Porzellan wurde 1771 versteigert.¹³³⁷ Sogar Katharina die Große soll bei dieser Auktion einige Werke erstanden haben.¹³³⁸ Bevor das Gemälde von de Wit jedoch in die Sammlung von Theodor Gerhard Lürman gelangte, fand es zwischenzeitlich noch Eingang in die Sammlung eines anderen Bremer Kaufmanns, Gerhard Christian Garlichs.¹³³⁹ Auch er sammelte wie Braamcamp hauptsächlich niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Insofern hatte sich Lürman mit dem Zitat des Braamcampschen Wappenspruches also bewusst in eine Reihe von gleichgesinnten Kunstliebhabern und Sammlern gestellt, die wie er Kaufleute gewesen waren.

Das Gemälde von de Wit spiegelte demzufolge nicht nur sein Selbstverständnis als Kaufmann sondern auch sein Traditionsbewusstsein als Sammler wieder. Deshalb ist es besonders bedauerlich, dass ebendieses Gemälde neben einer Vielzahl von weiteren Gemälden aus der Sammlung Lürman 1904 in Rudolph Lepke's Kunstauktionshaus in Berlin versteigert wurde. Sein Verbleib ist seither unbekannt.¹³⁴⁰ Doch auch dieser Umstand liefert einen Hinweis auf die Charakteristika der Sammlung Lürman. Durch die Geschichte des Gemäldes von de Wit offenbaren sich nämlich Entstehung und Schicksal der Sammlung gleichermaßen: sie setzte sich zu großen Teilen aus Bremer Privatsammlungen zusammen, konnte jedoch nicht in Bremen bewahrt werden. 1904 galt die Sammlung Lürman als die letzte große Privatsammlung aus der Gründerzeit des Kunstvereins in Bremen.¹³⁴¹

Als sie im selben Jahr wegen des Bankrotts der Firma Stephan Lürman & Sohn und durch Erbgang komplett auseinander zu brechen drohte, gelang es Gustav Pauli, dem damaligen Direktor der Kunsthalle Bremen, einige Gemälde der Sammlung für den Kunstverein in

1335 Ebd.

1336 In einer Darstellung der Sammlung Braamcamp von de Bastide findet sich tatsächlich eine Beschreibung des Gemäldes von J. de Wit, vgl. Bastide, Jean François de: *Le Temple des Arts ou le Cabinet de M. Braamcamp*, Amsterdam 1766. S. 87 und Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 134.

1337 Lugt 1938 (Lugt I), Nr. 1950.

1338 Vgl. Unbekannter Autor: Braamcamp, Gerrit, in: *Biographischer Index der Benelux-Länder*, hrsg. von Willemina van der Meer, (Band auf Microfiche 95: Braam-Brahel), München 1997, S. 54.

1339 Vgl. Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 134.

1340 Vgl. ebd.

1341 Vgl. Pauli 1904, S. 166.

Bremen zu gewinnen. Daher befinden sich heute zusammen mit drei Gemälden, die Theodor Gerhard Lürman dem Kunstverein noch zu Lebzeiten (1861 und 1863) vermacht hatte, insgesamt 17 Gemälde aus seinem Besitz in der Sammlung der Kunsthalle Bremen beziehungsweise des Kunstvereins in Bremen. Dazu gehören unter anderem Meisterwerke wie die *Schlacht zwischen Konstantin und Maxentius* von Pieter Lastman (siehe Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 102), eine Kopie nach Frans Snyders *Küchenstilleben* (Abb. 152), ein *Hühnerhof* von Melchior de Hondecoeter (siehe Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 119), eine *Marine* von Simon Jacobsz de Vlieger (siehe Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 120), die *Schlafende Bacchantin* von Gérard de Lairese (Abb. 153) und *Diana im Bade* von Adriaen de Backer (Abb. 151).

Theodor Gerhard Lürman gehörte nachweislich zu den ersten Mitgliedern des 1823 gegründeten Kunstvereins in Bremen und blieb ihm vierzig Jahre treu. Aus diesem Grund und weil mittlerweile eine beachtliche Zahl von Gemälden aus seinem Besitz zur Sammlung der Kunsthalle in Bremen gehören, sind seine Sammlerpersönlichkeit und seine Gemäldesammlung hier von besonderem Interesse. Die Sammlertätigkeit von Theodor Gerhard Lürman steht nämlich in engem Zusammenhang mit der Geschichte und den Aktivitäten des Kunstvereins. Lürman nahm rege an den Vereinsaktivitäten teil und war zeitweise sogar Mitglied in der Direktion beziehungsweise in diversen Sonderkomitees. Darüber hinaus stellte er nicht nur Gemälde aus seiner Sammlung bei den Ausstellungen des Kunstvereins als Leihgaben zur Verfügung, sondern erwarb manche seiner Gemälde auch dort. Zudem ließ er sich vier Jahre nach der Einweihung der Kunsthalle ein eigenes Galeriegebäude vom gleichen Architekten erbauen. Anhand seines überlieferten Gemäldekatalogs lässt sich der Einfluss der Sammlungspolitik des Kunstvereins wie an kaum einer anderen überlieferten Sammlung ablesen. Seine Sammlung kann daher gewissermaßen als Vorzeigesammlung eines Kunstvereinsmitglied der Gründergeneration gelten.

Bei den Recherchen zur Sammlung respektive zum Sammler Lürman zeigte sich ein direkter Nachkomme, Bernhard von Barsewisch, überaus hilfsbereit. Er lieferte wertvolle Hinweise zu historischen Familiendokumenten und vor allem zu Gemälden. Ihm gilt mein diesbezüglicher Dank.

2.5.2.1. Die Lebens- und Familiengeschichte des Aeltermann Theodor Gerhard Lürman¹³⁴²

Die Familie Lürman stammt ursprünglich aus Iserlohn im heutigen Nordrhein-Westfalen. Ähnlich wie später in Bremen, traten bereits dort ihre männlichen Vertreter vornehmlich als Ratsherren und Kaufleute hervor.¹³⁴³

Der Bremer Zweig der in Südwestfalen beheimateten Familie wurde vom Vater des Aeltermann Theodor Gerhard Lürman, Stephan Lürman (1764–1816), begründet (siehe Anhang XXXIX.). Geboren in Iserlohn, ließ sich dieser nach verschiedenen Wohn- und Arbeitsorten (Paris, Birmingham, Hamburg, Leipzig, Iserlohn und Amsterdam) und wiederholten Misserfolgen als Kaufmann schließlich 1794 im Alter von dreißig Jahren in Bremen nieder.¹³⁴⁴ Er kam zunächst beim Kaufmann und Senator Meinertzhagen¹³⁴⁵ „mit einer jährlichen Gratification von 100 Rth Ldor. bey freyem Tisch und Wohnung“¹³⁴⁶ unter, bis er sich als Kommissionär im Leinenhandel selbstständig machte: „Ich war nun wieder mein eigener Herr, und erfreute mich eines durch Fleiß erworbenen kleinen Vermögens [...]“¹³⁴⁷. Aus diesen ersten lukrativen Kommissionsgeschäften entstand in der Folge die Firma Stephan Lürman & Sohn.¹³⁴⁸

1342 Zum leichteren Verständnis der verwandtschaftlichen Beziehungen innerhalb der Familie des Aeltermann Theodor Gerhard Lürman, siehe Anhang XXXIX., Stammbaum der Familie Lürman in Bremen (Generation I–IV).

Die Daten des Stammbaums sind größtenteils den Stammtafeln der Familie Lürman entnommen, vgl. Auszug aus der Familiengeschichte und den Stammtafeln der Familie Lürman, aufgestellt 1933 durch Georg Brauer (Staatsarchiv Bremen (StA Bremen), Nachlass der Familie Lürman: 7,128). Das Geburtsdatum sowie der Sterbeort von Catharina Dorothea Nönchen sind dort nicht benannt, sie entstammen den Ausführungen von Geo W. Hirschfeld zu Stephan Lürmans Brief an seine Kinder, vgl. Hirschfeld, Geo W.: „Zu Stephan Lürman, Brief an seine Kinder 1813“, o. S. (Graue Mappe (GM) Familie Lürman, in: DIE MAUS Gesellschaft für Familienforschung e.V., Bremen, Familiengeschichtliche Sammlung). Das Sterbedatum von Charlotte Emilie Lürman, verh. Gans Edle Herrin zu Putlitz sowie der Geburtsort von C. D. Nönchen wurden von Bernhard von Barsewisch ergänzt.

1343 Vgl. Beschreibung des Nachlasses der Familie Lürman im Staatsarchiv Bremen, Bestand 7,128, http://www.staatsarchiv-bremen.findbuch.net/php/main.php?ar_id=3672#372c313238 (08. März 2015).

1344 Vgl. Stephan Lürman: Brief an seine Kinder 1813, S. 2–7 (Abschrift von Geo W. Hirschfeld 1977, nach einer Transkription von Bernhard von Barsewisch, GM Familie Lürman).

Im Bremer Adressbuch (BA) wird Stephan Lürman erst Jahre später, so erstmals 1800 als Kaufmann, wohnhaft in der Obernstraße aufgeführt, vgl. BA 1800, S. 66.

1345 Mit Senator Meinertzhagen müsste der Ratsherr Daniel Meinertzhagen (1733–1807) gemeint sein. Der gleichnamige Sohn Daniel Meinertzhagen (1772–1848) war nicht Senator, sondern ausschließlich Kaufmann und erst seit 1824 Aeltermann in Bremen gewesen, vgl. Scheffler, Horst: St. Jacobi Maioris Bruderschaft. Einblicke in eine 350-jährige Tradition, Bremen 2006, S. 159 u. 195.

Im Zusammenhang mit Meinertzhagen muss darauf hingewiesen werden, dass eine der Sammlungen, die Theodor Gerhard Lürman in seinem Gemäldekatalog als Vorgängersammlung von 15 seiner Gemälde benennt, die „Sammlung Meinertzhagen“ ist, vgl. Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 43, 47, 48, 58, 77, 78, 112, 128, 129, 132, 133, 136, 146, 176 u. 207.

1346 Stephan Lürman: Brief an seine Kinder 1813, S. 6 (Abschrift von Geo W. Hirschfeld 1977, nach einer Transkription von B. v. Barsewisch, GM Familie Lürman).

1347 Ebd., S. 8.

1348 Vgl. ebd., S. 7, 8 u. 12 und August Lürman: Erinnerungen aus den Jahren meiner Kindheit und ersten

Stephan Lürman war insgesamt dreimal verheiratet. Aus seiner ersten, noch in Hamburg geschlossenen Ehe mit Catharina Dorothea, geb. Nönchen (1771–?)¹³⁴⁹ gingen zwei Kinder hervor: Johanna Wilhelmina Lürman (1786–1856) und der in folgenden Betrachtungen im Zentrum stehende Theodor Gerhard Lürman (1789–1865). Dieser stellte als erstgeborener Sohn und Teilhaber der väterlichen Firma Stephan Lürman & Sohn wiederum den bedeutendsten Zweig der Familie in Bremen. Das ist insofern bemerkenswert, als Theodor Gerhard Lürman durch die zwei weiteren kinderreichen Ehen seines Vaters noch sechs Halbgeschwister und darunter vier Halbbrüder hatte, von denen allerdings einer geistig zurückgeblieben und/oder körperlich behindert war.¹³⁵⁰ Die Ausführungen von Geo W. Hirschfeld (1977) zu Stephan Lürman geben Aufschluss über die Kinder desselben aus zweiter und dritter Ehe und damit über die Halbgeschwister des Aeltermann Theodor Gerhard Lürman. Die dort genannten Sterbeorte (Bordeaux, Hannover und Baltimore) der Geschwister zeigen, dass diese Bremen im Laufe ihres Lebens verlassen haben müssen.¹³⁵¹ Lediglich Johan Stephan Lürman (1798–1875), Sohn aus der zweiten Ehe des Familiengründers Stephan Lürman (1764–1816) mit Anna Maria, geb. Leisewitz (1779–1804), war in Bremen geblieben. Sein Wohnort ist beispielsweise 1845 im Bremer Adressbuch unter „Lürman, Joh. Steph., Kaufm., am Wall No. 48“¹³⁵² verzeichnet. Über sein Leben erfährt man einzig durch das von Horst Scheffler überarbeitete Wappenbuch der Jacobi Maioris Bruderschaft in Bremen

Jugendzeit, nach dem Original abgeschrieben 1961 von Bernhard von Barsewisch, S. 2 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128). Die Firma Stephan Lürman & Sohn ist erstmals 1815 unter diesem Namen im Bremer Adressbuch verzeichnet, vgl. BA 1815, S. 118. Vorher war Stephan Lürman einzig unter seinem Vor- und Familiennamen als Kaufmann mit der Spezifizierung Kommissionsgeschäfte ausgeschrieben, vgl. BA 1805, S. 97 und BA 1810, S. 125.

1349 Die Ehe wurde am 15. November 1785 geschlossen. Catharina Dorothea Nönchen war die Tochter des Weinhändlers Gottlieb Balthasar Nönchen (1716–1783) aus Hamburg. Die Ehe scheiterte und wurde geschieden, vgl. Auszug aus der Familiengeschichte und den Stammtafeln der Familie Lürman, aufgestellt 1933 durch Georg Brauer, Tafel 23, S. 11 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1350 Nach der geschiedenen Ehe mit Catharina Dorothea Nönchen heiratete Stephan Lürman 1798 Anna Maria Leisewitz. Aus dieser Ehe gingen drei Kinder hervor. Nach dem frühen Tod seiner zweiten Ehefrau (1804 im Kindbett gestorben) heiratete Stephan Lürman 1806 deren Freundin Sophie Charlotte Oelrichs. Aus dieser Ehe gingen zwei Kinder hervor, vgl. ebd., Hirschfeld, Geo W.: „Zu Stephan Lürman, Brief an seine Kinder 1813“, o. S. (GM Familie Lürman, in: DIE MAUS Gesellschaft für Familienforschung e.V., Bremen, Familiengeschichtliche Sammlung) und Stephan Lürman: Brief an seine Kinder 1813, S. 3, 5, 9 u. 10 (Abschrift von Geo W. Hirschfeld 1977, nach einer Transkription von B. v. Barsewisch, GM Familie Lürman). In den voranstehenden Quellen findet sich seltsamerweise keine Notiz von dem geistig zurückgebliebenen und/oder körperlich behinderten Sohn von Stephan Lürman, namens Carl Wilhelm Frantz. Dessen Existenz belegt jedoch das Testament von Stephan Lürman, in dem Theodor Gerhard zu dessen Vormund bestimmt wurde. Stephan Lürman war demzufolge also Vater von insgesamt acht (und nicht wie bei Hirschfeld angegeben, sieben) Kindern, vgl. Testament von Stephan Lürman vom 20. März 1816, transkribiert von B. v. Barsewisch 1869, o. S. – Punkt 7 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1351 Vgl. Hirschfeld, Geo W.: „Zu Stephan Lürman, Brief an seine Kinder 1813“, o. S. (GM Familie Lürman).

1352 BA 1845, S. 176.

Näheres. Demnach soll Johan Stephan Lürman zwischen 1824 und 1838 ebenfalls Teilhaber der Firma Stephan Lürman & Sohn gewesen sein und zusammen mit Josephine Dorothea, geb. Focke (1803–1840) sechs Kinder gehabt haben.¹³⁵³ Daher ist es umso beachtlicher, dass Theodor Gerhard Lürman derjenige ist, der in der Rückschau mit seinen Nachkommen unter allen Kindern des Familiengründers Stephan Lürman in Bremen herausragt.

Über die Kindheit und Jugendzeit von Theodor Gerhard Lürman ist kaum etwas bekannt.¹³⁵⁴ Er wurde am 7. Juli 1789 – eine Woche vor der französischen Revolution – in Hamburg geboren und wuchs nach der Scheidung seiner Eltern¹³⁵⁵ zunächst bei seiner Großmutter väterlicherseits, Catharina Elisabeth Lürman, geb. von der Beeke (1742–1833) in Iserlohn auf. Sein Vater, Stephan Lürman, schrieb 1813 in seinem Brief an seine Kinder (aus zweiter und dritter Ehe) über diese besonderen Umstände:

„Bei der gesetzlich(en) Ehe Scheidung übernahm ich die Sorge für die Erziehung unserer Kinder, Eurer Schwester Hanchen und Eures Bruders Theodor und übergab sie den treuen Händen meiner würdigen Mutter nach Iserlohn, unter deren Augen, sowie unter der sorgfältigen Aufsicht meiner guten Schwester Wilhelmine, sie ihre erste Ausbildung empfangen; wie zweckmäßig, wie edel, wie, ich darf sagen, vollkommen diese behertziget wurde, liegt klar am Tage, und meine Vatter Freuden werden nur dan [sic!] noch erhöht werden können, wen [sic!] Ihr eben so gut werdet, wie sie es sind;“¹³⁵⁶

Nachdem Stephan Lürman sich 1794 auf den ausdrücklichen Wunsch seiner Mutter hin endgültig in Bremen niedergelassen hatte¹³⁵⁷ und drei Jahre später den Eid als Bremer Altstadtbürger mit Handlungsfreiheit geleistet hatte¹³⁵⁸, folgten ihm auch seine Mutter, seine drei Schwestern und seine zwei Kinder aus erster Ehe dorthin.¹³⁵⁹ Bei wem und unter welchen Umständen Theodor Gerhard Lürman daraufhin aufwuchs, ist nicht überliefert. Aufgrund der zu dieser Zeit gerade anlaufenden beruflichen Karriere und der erneuten Eheschließung und

1353 Vgl. Scheffler 2006, S. 229. Johan Stephan Lürman war als einziger Vertreter der Familie Lürman seit 1832 Mitglied in der Jacobi Maioris Bruderschaft, vgl. ebd..

1354 Das liegt vor allem daran, dass von Theodor Gerhard Lürman im Gegensatz zu seinem Sohn Stephan August Lürman (1820–1902) keine Erinnerungen an Kindheit und erste Jugendzeit überliefert sind.

1355 Das Datum der Scheidung ist unbekannt.

1356 Stephan Lürman: Brief an seine Kinder 1813, S. 5 (Abschrift von Geo W. Hirschfeld 1977, nach einer Transkription von B. v. Barsewisch, GM Familie Lürman).

1357 Den Ausführungen Stephan Lürmans zufolge, standen neben Bremen auch noch die Insel St. Barthelemy (Antillen), Lissabon und Brasilien als potentielle Arbeits- und Wohnorte zur Auswahl. Doch seine Mutter wies ihn unter anderem auf seine Kinder hin und so entschloss Stephan Lürman sich für Bremen, vgl. Stephan Lürman: Brief an seine Kinder 1813, S. 6 (Abschrift von Geo W. Hirschfeld 1977, nach einer Transkription von B. v. Barsewisch, GM Familie Lürman).

1358 Vgl. Auszug aus der Familiengeschichte und den Stammtafeln der Familie Lürman, aufgestellt 1933 durch Georg Brauer, Tafel 23, S. 11 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1359 Vgl. Aufzeichnungen von Senator Dr. jur. August Lürman (1820–1902), niedergeschrieben während seiner letzten Lebensjahre, o. S. (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

Familiengründung seines Vaters im Jahre 1798¹³⁶⁰ ist jedoch anzunehmen, dass er zunächst weiter bei seiner Großmutter und seinen Tanten lebte. Diese zogen auf die Werderinsel in die Werderstraße, wo seine Großmutter bis zu ihrem Tod 1833 und seine Tanten darüber hinaus wohnen blieben.¹³⁶¹

Auf die Fragen, ob Theodor Gerhard Lürman Schul- oder Privatunterricht erhalten hat und wie dieser ausgesehen haben könnte, geben die eingesehenen Quellen keine Antwort. Es ist jedoch wahrscheinlich, dass er im Zuge der ab circa 1797 prosperierenden Geschäfte seines Vaters¹³⁶² und gerade in Hinblick darauf, dass er als erstgeborener Sohn einmal die Firma seines Vaters übernehmen würde, zumindest darauf ausgerichteten (Privat-)Unterricht (wie etwa im Rechnungswesen, in Geographie und in Fremdsprachen) erhalten hat.¹³⁶³ In Bremen ist die allgemeine Schulpflicht erst 1844 eingeführt worden. Insofern müsste Theodor Gerhard Lürman entweder eine der kirchlichen beziehungsweise städtischen Privatschulen besucht haben oder von einem Privatlehrer unterrichtet worden sein.¹³⁶⁴ Für Letzteres würde sprechen, dass er – wie sein Sohn August in seinen Lebenserinnerungen schreibt – in jüngeren Jahren in der Zeichenkunst ausgebildet wurde.¹³⁶⁵ Sein ehemaliger Zeichenlehrer ist sodann auch namentlich im Gemäldekatalog von Theodor Gerhard Lürman mit einer Kopie verzeichnet. Unter Nr. 209 schreibt Lürman: „G. Feder nach Delaunay – Ein mir sehr liebes Geschenk meines alten Zeichenlehrers G. Feder. Das Original war früher im Besitz der hiesigen Gebrüder Berkenkamp.“¹³⁶⁶

1360 Vgl. Hirschfeld, Geo W.: „Zu Stephan Lürman, Brief an seine Kinder 1813“, o. S. (GM Familie Lürman).

1361 Vgl. Aufzeichnungen von August Lürman, S. 1, in: Auszug aus der Familiengeschichte und den Stammtafeln der Familie Lürman, aufgestellt 1933 durch Georg Brauer (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128) und BA 1825, S. 124 beziehungsweise BA 1835, S. 155.

1362 Vgl. Stephan Lürman: Brief an seine Kinder 1813, S. 8 und 9 (Abschrift von Geo W. Hirschfeld 1977, nach einer Transkription von B. v. Barsewisch, GM Familie Lürman).

1363 Zur Elementarbildung von Kaufmannssöhnen zu Beginn des 19. Jahrhunderts, vgl. Schulz 2002 a, S. 119–122.

1364 Vgl. Schwarzwälder 2002, S. 641 u. 642.

1365 Vgl. August Lürman: Erinnerungen aus den Jahren meiner Kindheit und ersten Jugendzeit, nach dem Original abgeschrieben 1961 von B. v. Barsewisch, S. 4 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1366 Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 209, S. 100. Das im Zitat benannte Original kann im Auktionskatalog der 1826 versteigerten Sammlung Berkenkamp nicht nachgewiesen werden, vgl. Kat. Aukt. Bremen März 1826 (Slg. Berkenkamp) (A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834). Beim Zeichenlehrer von Theodor Gerhard Lürman muss es sich um Georg Feder handeln. Seine genauen Lebensdaten sind unbekannt, er soll aber aus der Grafschaft Ansbach stammen und ist 1805 erstmals als Porträt-, Landschafts- und Miniaturmaler erwähnt und zwar in Bremen und Hamburg. Er soll nach 1816 in Berlin verstorben sein, vgl. AKL Online, Dok-ID: _00071373 (08. März 2015).

Theodor Gerhard Lürman stieg im Jahr des Beginns der französischen Besatzung Bremens (1810–1813), mit 21 Jahren in den väterlichen Betrieb ein.¹³⁶⁷ Ob er davor – wie für angehende Kaufleute üblich¹³⁶⁸ – bereits eine mehrjährige Einarbeitungszeit im eigenen Kontor erhalten oder gar befreundete Geschäftshäuser im In- oder Ausland durchlaufen hat, ist ungewiss. Sicher ist jedoch, dass er schon ein Jahr später Teilhaber wurde. Sein Vater war jedenfalls 1813 in seinem Brief an seine Kinder aus zweiter und dritter Ehe voll des Lobs für seinen erstgeborenen Sohn:

„Euer Bruder Theodor und unser aller biedere(r) Freund Keutgen¹³⁶⁹ stehen mir seit 2 Jahre(n) als Theilnehmer an meiner [...] immer mehr zweckmäßig sich ausdehnenden und blühenden Handlung zur Seite; sie sind die Männer, welche ich euch zum Muster aufstelle; ihnen könnt ihr euch ganz überlassen, wen [sic!] ich euch früh entrißen würde [...]; unter ihrer Mit Anleitung werdet ihr zu ächte(n) Kaufleute(n) gestempelt [...].“¹³⁷⁰

An seinem eigenen Lebensabend blickte Theodor Gerhard Lürman zunächst bescheiden auf das als Kaufmann Erreichte zurück und dankte seinem Vater ähnlich zugeneigt für die von ihm in den ersten Jahren erhaltene Berufsausbildung:

„Wenn es mir nun auch einigermaßen gelungen ist, meinen Beruf als Kaufmann, nach Wunsch und zum ehrenvollen Bestehen unserer Handlungsfirma St. L. & S. [Stephan Lürman & Sohn] auszufüllen, so habe ich solches, nächst dem stets von Oben erforderlichen Segen, vorzugsweise meinem unvergeßlich theuren Vater durch seine mir in den Jahren 1810–16 in unserem täglichen Umgange auf seine merkwürdig eindringlich lehrreiche Weise gemachten Mittheilungen seiner vielseitigen Erfahrungen und tiefen Einsichten bei Beurtheilung aller mercantilen, wie auch dem allgemeinen Wohl geltenden Lebensfragen, zu verdanken;“¹³⁷¹

Das Kontorhaus des Kommissionärs Stephan Lürman beziehungsweise der Firma Stephan Lürman & Sohn lag von 1805 bis etwa 1833 in der Martinstraße Nr. 24¹³⁷², nahe der

1367 Vgl. Theodor Gerhard Lürman: „Meine Gedanken und Gefühle am 1. März 1864“, S. 1, in: Auszug aus der Familiengeschichte und den Stammtafeln der Familie Lürman, aufgestellt 1933 durch Georg Brauer (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128). Das Original ist in der von Johann Theodor Lürman (Großvater von Theodor Gerhard Lürman) angelegten und von Theodor Gerhard Lürman weitergeführten Genealogie enthalten, vgl. Genealogie von Johann Theodor Lürman und Catharina Elisabeth von der Beeke (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1368 Zur Berufsausbildung von Kaufleuten zu Beginn des 19. Jahrhunderts, vgl. Schulz 2002 a, S. 120 u. 121.

1369 Der im oben stehenden Zitat benannte Freund Keutgen war ein entfernter Vetter von Theodor Gerhard Lürman aus Iserlohn. Er blieb auch über den Tod von Stephan Lürman (1816) hinaus Teilhaber der Firma Stephan Lürman & Sohn, vgl. August Lürman: Erinnerungen aus den Jahren meiner Kindheit und ersten Jugendzeit, nach dem Original abgeschrieben 1961 von B. v. Barsewisch, S. 3, 9 u. 10 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1370 Stephan Lürman: Brief an seine Kinder 1813, S. 12 (Abschrift von Geo W. Hirschfeld 1977, nach einer Transkription von B. v. Barsewisch, GM Familie Lürman).

1371 Vgl. Theodor Gerhard Lürman: „Meine Gedanken und Gefühle am 1. März 1864“, S. 1, in: Auszug aus der Familiengeschichte und den Stammtafeln der Familie Lürman, aufgestellt 1933 durch Georg Brauer (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1372 Vgl. Bremer Adressbücher von 1805–1833, durchgegangen in Abständen von fünf Jahren, BA 1805, S. 97, BA 1810, S. 125, BA 1815, S. 118, BA 1820, S. 107, BA 1825, S. 124, BA 1830, S. 148 und BA 1833, S. 153.

Schlachte (siehe markierter Stadtplan von 1861, Anhang XXXIII., Nr. 16 und 17 und Abb. 182), wo die Warenkähne be- und entladen wurden. Insofern war es als Geschäftshaus ideal gelegen. Die Firma Stephan Lürman & Sohn war ein Familienunternehmen, welches auf Kommissionsbasis Leinen nach Übersee vertrieb. Ihre Lieferanten waren vornehmlich städtische Kaufleute aus Schlesien, die die Textilien wiederum direkt von den meist auf dem Land produzierenden Webern abnahmen.¹³⁷³ So verdiente die Firma anteilig am Vertrieb der Ware, wobei die Kommission auf Verhandlungsbasis mit den jeweiligen Handelspartnern beruhte. Eigenen Angaben zufolge hatte Stephan Lürman diesen Handelszweig in Bremen überhaupt erst begründet.¹³⁷⁴ Tatsächlich waren es – wie Rolf Engelsing konstatierte – gerade Debütanten gewesen, die diese Marktlücke aufgespürt und mit ihren gezielt darauf ausgerichteten Unternehmen geschlossen hatten:

„Es ist bezeichnend, daß sowohl in Hamburg wie in Bremen in den neunziger Jahren [des 18. Jahrhunderts] im allgemeinen weniger die alteingesessenen und vornehmen Kaufmannsfamilien, sondern Outsider und Neulinge die ersten Nutznießer der plötzlichen „goldenen Periode“ des Handels geworden sind. Zu dieser Gruppe [...] muß auch Stefan Lürman gezählt werden.“¹³⁷⁵

Stephan Lürman hatte seine Handelskontakte ab Mitte der 1790er Jahre systematisch ausgebaut und genoss – nach eigener Aussage – schließlich Vertrauen und Ansehen in den wichtigsten Handelshäusern Europas.¹³⁷⁶ Auf dieser Grundlage beruhte der Erfolg der Firma,

August Lürman gibt in seinen Lebenserinnerungen einmal fälschlicherweise Martinistraße Nr. 34 als Kontor- und Wohnhaus seiner Familie an, vgl. August Lürman: Erinnerungen aus den Jahren meiner Kindheit und ersten Jugendzeit, nach dem Original abgeschrieben 1961 von B. v. Barsewisch, S. 1 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128). An anderer Stelle lokalisiert er das Haus über die Beschreibung „dem Josephsgang gegenüber“ genauer, vgl. ebd., S. 13. Betrachtet man den bei F. A. Dreyer gedruckten Stadtplan von 1861 (Anhang XXXIII.), dann ergibt sich, dass das Haus an der Nordseite der Martinistraße, also in der Häuserreihe gelegen haben muss, deren Fassaden nach Süden ausgerichtet sind. Abb. 183 zeigt in etwa den Blick, den man vom ehemaligen Kontor- und Wohnhaus der Lürmans aus auf den südwestlichen Teil der Martinistraße gehabt haben muss.

1373 Vgl. August Lürman: Erinnerungen aus den Jahren meiner Kindheit und ersten Jugendzeit, nach dem Original abgeschrieben 1961 von B. v. Barsewisch, S. 2 u. 3 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1374 Vgl. Stephan Lürman: Brief an seine Kinder 1813, S. 8 (Abschrift von Geo W. Hirschfeld 1977, nach einer Transkription von B. v. Barsewisch, GM Familie Lürman).

1375 Vgl. Engelsing, Rolf: Schlesien und der Bremische Leinenhandel bis zur Kontinentalsperre, in: Jahrbuch der Schlesischen Friedrich Wilhelms Universität zu Breslau, Band 3, Würzburg 1958, S. 165. Bis auf zwei weitere, weitgehend unbedeutende Nennungen der Firma Stephan Lürman & Sohn bei Engelsing 1958 a, S. 210 und Peters, Fritz: Über Bremische Firmengründungen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (1814–1847), in: Bremisches Jahrbuch, Band 36, Bremen 1936, S. 338 fanden sich leider keine weiterführenden Hinweise auf die Firma, obwohl sowohl in der Firmenakte im Archiv der Handelskammer Bremen als auch in etlichen entsprechenden Publikationen recherchiert wurde. Letztere werden hier ausnahmsweise nur in abgekürzter Form aufgeführt: Boldorf 2006, Rauers 1913 a / b und Schmitz 1967.

1376 Vgl. Stephan Lürman: Brief an seine Kinder 1813, S. 8–10 (Abschrift von Geo W. Hirschfeld 1977, nach einer Transkription von B. v. Barsewisch, GM Familie Lürman).

der nicht einmal durch die Handelskrise im Jahre 1799 und die französische Besatzung von 1810 bis 1813 nachhaltig geschwächt wurde.¹³⁷⁷ Theodor Gerhard Lürman konnte spätestens nach 1814 also in eine zwar arbeitsintensive, aber auch aussichtsreiche kaufmännische Zukunft blicken und so schrieb er 1862 im Anhang an seinen Gemäldekatalog rückblickend (siehe Anhang XL.):

„Ganz vorzüglich nahm unser Haus durch dessen sehr ausgebreitete Connexiones im Auslande u. den Ruf von großer Respectabilität u. Solidität [...], einen wirklich fabelhaften Aufschwung. Der Abschluß dieses Jahres [1814] ergab das bis dahin an unserer Börse kaum vorgekommene Resultat von netto Ldor rth 120.000;- während das ganze Vermögen meines seel. Vaters bei meinem Eintritt in die Handlung nur 80/M rth betrug [...]. Vor Mitternacht wurde daher auch in 1814 unser Comptoir selten geschlossen u. früh um 7–8 Uhr Morgens war wieder Alles in voller Thätigkeit.“¹³⁷⁸

Zu dieser Zeit, im Zuge des beschriebenen geschäftlichen Erfolgs, begann Theodor Gerhard Lürman, Gemälde zu sammeln. Allerdings hatte er ausdrücklich bedauert, nicht schon vorher damit anfangen haben zu können.¹³⁷⁹ Gerade in der Zeit der napoleonischen Kriege waren nämlich besonders viele Kunstwerke in Umlauf gekommen.¹³⁸⁰ Was Theodor Gerhard Lürmans sozialen Aufstieg zusätzlich unterstreicht, ist der Umstand, dass er ab 1814 in der „Erholung“ verkehrte¹³⁸¹ und so erinnerte sich auch sein Sohn August Lürman, dass sein Vater Theodor Gerhard Lürman in den Wintermonaten jeden Abend in die „Erholung“ zu einer Partie Whist zu gehen pflegte.¹³⁸²

Nur zwei Jahre nach dem erfolgreichen Jahr 1814 starb der Firmengründer Stephan Lürman an einer seltenen Herzkrankheit.¹³⁸³ Aus dem Testament von Stephan Lürman,

1377 Vgl. ebd., S. 12 und Theodor Gerhard Lürman: „Anhang zu meinem Gemälde-Catalog zur Nachricht u. freundlichen Beherzigung meiner lieben Angehörigen nach meinem Tode“ (Bremen, 24. Mai 1862), transkribiert von B. v. Barsewisch, S. 1 (Familienarchiv B. v. Barsewisch), siehe Anhang XL.

1378 Theodor Gerhard Lürman: „Anhang zu meinem Gemälde-Catalog zur Nachricht u. freundlichen Beherzigung meiner lieben Angehörigen nach meinem Tode“ (Bremen, 24. Mai 1862), transkribiert von B. v. Barsewisch, S. 1 (Familienarchiv B. v. Barsewisch).

1379 Vgl. ebd., S. 1.

1380 Vgl. Wilhelm 1989, S. 42.

1381 Vgl. Alphabetische Liste sämtlicher ordentlicher Mitglieder der Gesellschaft: Die erneuerte Erholung, in: Verfassung und Gesetze der erneuerten Gesellschaft: Die Erholung in Bremen, beschlossen in der Generalversammlung vom November 1814, Bremen, S. 35, Nr. 92 (von insgesamt 120 Mitgliedern) (StUB, Brem.b.350b. Nr. 22c). Meines Kenntnisstandes nach sind keine weiteren Dokumente der Gesellschaft „Erholung“ überliefert, die die Mitgliedschaft Theodor Gerhard Lürmans nach 1814 belegen könnten. Das um 1840 gedruckte Dokument mit dem Titel Verfassung und Gesetze der Gesellschaft Erholung in Bremen, Generalversammlung, am 26. Nov. 1840, Bremen, gedruckt in der Westphal'schen Officie (StA Bremen, Erholung (Statuten u. Mitgliederverzeichnis) 1804 ff: 2-P.2.p.1.) enthält leider keine Mitgliederliste.

1382 Vgl. August Lürman: Erinnerungen aus den Jahren meiner Kindheit und ersten Jugendzeit, nach dem Original abgeschrieben 1961 von B. v. Barsewisch, S. 9 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1383 Vgl. Genealogie von Johann Theodor Lürman und Catharina Elisabeth von der Beeke, o.S.

welches nur zwei Monate vor seinem Tod verfasst wurde, geht hervor, dass sich das bewegliche Vermögen der Firma Stephan Lürman & Sohn seit 1815 auf insgesamt 231.142,64 Louis d'Or Reichstaler (Rth.) belief, wovon der Großteil (170.173,63 Rth.) sinngemäß dem Firmengründer und -vorsteher gehörte. Theodor Gerhard Lürman konnte aber immerhin 52.430, 68 Louis d'Or Reichstaler beanspruchen und der kleinste Anteil von 8.538,5 Louis d'Or Reichstaler oblag dem zweiten Teilhaber Friedrich Wilhelm Keutgen.¹³⁸⁴ Aus dieser hierarchischen Aufteilung lässt sich bereits schließen, dass Theodor Gerhard Lürman derjenige war, der einmal die Position seines Vaters als Geschäftsführer übernehmen würde. Und so zog er spätestens nach dessen Ableben zusammen mit seiner eigenen Familie von dem bisherigen Wohnort in der Ansgariithorstraße (siehe markierter Stadtplan von 1861, Anhang XXXIII., Nr. 18) in das Kontorhaus in der Martinistraße. Seine Stiefmutter, die dritte Ehefrau und Witwe von Stephan Lürman, wohnte fortan in der Sandstraße, nördlich der St. Petri Dom Kirche (siehe markierter Stadtplan von 1861, Anhang XXXIII., Nr. 19).¹³⁸⁵

Theodor Gerhard Lürman hatte 1811, also kurz nach seinem Einstieg in das väterliche Unternehmen, Dorothea Wilhelmine (Minna) Friederike Frank (1791–1866) geheiratet. Beide hatten nur zwei Jahre Altersunterschied und waren zum Zeitpunkt ihrer Eheschließung um die zwanzig Jahre alt.¹³⁸⁶ Minna Lürman, geb. Frank stammte aus einer Amtmannsfamilie aus Fallersleben (heute Stadtteil von Wolfsburg), zum Kurfürstentum Hannover gehörend. Ihr Vater – so schreibt ihr Sohn August in seinen Erinnerungen – war „ein edler ernster Mann, [er] war tatsächlich ein völlig unabhängiger Regent in seinem Amtsbezirk und zugleich der größte Gutsbesitzer in demselben, indem [sic!] [...] die Amtmänner in ihren Amtsbezirken in völliger Unabhängigkeit die Verwaltung und die Justiz besorgten [...]“¹³⁸⁷. Die Verlobung war von Theodor Gerhards Schwester, Wilhelmine Hirschfeld initiiert worden, die Minna Lürman, geb. Frank bei einem Kuraufenthalt in Bad Eilsen kennen gelernt hatte.¹³⁸⁸ Etwa ein Jahr nach der Hochzeit folgte die Geburt des ersten Sohnes, der sodann auch nach dem Familien- und Firmengründer Stephan Lürman benannt wurde. Darauf kamen in Abständen von etwa zwei

(StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1384 Vgl. Testament von Stephan Lürman vom 20. März 1816, transkribiert von B. v. Barsewisch 1869, o. S. – Punkt 7 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1385 Vgl. August Lürman: Erinnerungen aus den Jahren meiner Kindheit und ersten Jugendzeit, nach dem Original abgeschrieben 1961 von B. v. Barsewisch, S. 1 und 2 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128) und BA 1815, S. 118, BA 1817, S. 122 und BA 1820, S. 107.

1386 Vgl. Auszug aus der Familiengeschichte und den Stammtafeln der Familie Lürman, aufgestellt 1933 durch Georg Brauer, Tafel 24, S. 12 (Staatsarchiv Bremen (StA Bremen), Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1387 August Lürman: Erinnerungen aus den Jahren meiner Kindheit und ersten Jugendzeit, nach dem Original abgeschrieben 1961 von B. v. Barsewisch, S. 10 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1388 Vgl. ebd.

Jahren die Kinder Arminius (1814), Johannes Theodor (1816), Pauline (1818), Stephan August (1820) und 1823 schließlich Minna Ernestine auf die Welt. Theodor Gerhard und Minna Lürman hatten also insgesamt sechs Kinder. Allerdings wurden sie nur von drei ihrer Kinder überlebt: Theodor (1816–1889), August (1820–1902) und Minna (1823–1880).¹³⁸⁹ Dazu kam erschwerend hinzu, dass der Erstgeborene Stephan (1812–1844) und die Letztgeborene Minna (1823–1880) Zeit ihres Lebens vermutlich psychisch krank (Stephan) beziehungsweise geistig zurückgeblieben (Minna) waren.¹³⁹⁰ In seinen Lebenserinnerungen berichtet August Lürman, dass auch er als Kind kränklich gewesen sei und führt dies unter anderem auf die ungünstigen Wohnverhältnisse im Wohn- und Kontorhaus der Familie in der Martinistraße zurück¹³⁹¹, welche er wie folgt beschreibt:

„Unser Wohnhaus an der Martinistrasse war ein altbremisches mit altbremischen Einrichtungen. Im unteren Stock befand sich das Comptoir und die stets mit grossen Leinenkisten besetzte große Diele, unser beliebter Spiel- und Kletterplatz, die sehr kleine Eßstube und die nur mit einem nach einem dunklen Seitengange gerichteten Fenster versehene Küche, in welcher zu deren Erleuchtung beständig, auch während des Tages, ein sogenannter Ölkrisel brannte. Im oberen Stock lagen nach vorn die Wohnstube und die nach bremischer Sitte nur zu Gesellschaften benutzte sogenannte „beste Stube“, hinter derselben nach dem inneren Hausraum zu das sehr kleine dunkle, nur mit einem Fenster nach dem Gange vor den Zimmern versehene Schlafzimmer meiner Eltern, daran sich anschliessend in gleicher Beschaffenheit ein Schlafzimmer für eins von uns Kindern [...]. Ein grösseres Schlafzimmer für uns Kinder befand sich auf dem Boden, zu welchem, oft zu unserer Beängstigung, nur über den dunklen, mit Leinenkisten bepackten Boden zu gelangen war. In dem inneren Gange im zweiten Stock befand sich eine grosse Lücke, durch welche vor der Schlafstube meiner Eltern, die stäubigen Leinenkisten nach dem oberen Boden hinaufgewunden wurden. Dass frische Luft, zumal in den Schlafstuben und tägliche Lüftung [...] die beste Krankheitsvorbeugende Medizin sei, scheint den Ärzten der damaligen Zeit noch unbekannt gewesen zu sein.“¹³⁹²

Der vom Be- und Entladen an der Schlachte und in der Martinistraße entstehende Lärm, die oben beschriebene Dunkelheit und die kaum verfügbare Frischluft im Haus hatten vor allem der vom Land stammenden Ehefrau von Theodor Gerhard Lürman zugesetzt. Deshalb hatte dieser sich – wie August Lürman überliefert – bereits in den ersten Ehejahren um ein Sommerhaus in Woltmershausen, einer Siedlung südlich von Bremen, bemüht. Dieses bewohnte die Familie Lürman zusammen mit der Familie des späteren Senator Post.¹³⁹³ Das

1389 Vgl. Auszug aus der Familiengeschichte und den Stammtafeln der Familie Lürman, aufgestellt 1933 durch Georg Brauer, Tafel 24, S. 12 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1390 Vgl. August Lürman: Erinnerungen aus den Jahren meiner Kindheit und ersten Jugendzeit, nach dem Original abgeschrieben 1961 von B. v. Barsewisch, S. 8 und 9 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1391 Vgl. ebd., S. 5.

1392 Ebd., S. 4 und 5.

1393 Vgl. ebd., S. 1. Bei dem von August Lürman benannten Senator Post muss es sich um Dr. jur. Albert

ist – ähnlich wie bei der Familie von Meinertzhagen, mit der Stephan Lürman nachweisbar verbunden war und aus deren Sammlung Theodor Gerhard Lürman Gemälde besaß (siehe Anhang V.) – von besonderem sammlungshistorischen Interesse, weil Theodor Gerhard Lürman auch fünf Gemälde in seinem Gemäldekatalog benennt, die aus der Sammlung von Post stammen.¹³⁹⁴ Hier muss es sich also um eine private Bindung gehandelt haben, die später auch zum Erwerb von Gemälden geführt hat.

Im März 1820 wurde das Ehepaar Lürman vom ersten Tod eines ihrer Kinder getroffen: Paulina, ihr viertes Kind, starb mit nur knapp 14 Monaten an einer Magenentzündung.¹³⁹⁵ Minna Lürman gebär noch im selben Jahr ihr fünftes Kind, August Lürman. Die von diesem am Ende seines Lebens verfassten Erinnerungen an Kindheit und erste Jugendzeit vermitteln ein lebhaftes, plastisches Bild der Familie Lürman ab 1825: „Meine Lebenserinnerungen beginnen etwa Mitte der 20er Jahre, in meinem fünften Lebensjahr, also mit der Zeit, wo wir im Winter in dem Hause Martinistrasse, im Sommer im Garten wohnten.“¹³⁹⁶ Mit Letzterem meinte August Lürman das 1822 von Jacob Ephraim Polzin erbaute Sommerhaus der Familie an der Contrescarpe 22 (siehe markierter Stadtplan von 1861, Anhang XXXIII., Nr. 20 und Abb. 183).¹³⁹⁷

Die Bezeichnung Contrescarpe ergibt sich aus der Lage des Straßenzuges: Bis 1802, als die die Stadt umgebenden Wallanlagen noch eine Befestigungsanlage markierten, schloss sich an den Mauerwall der Wasser- beziehungsweise Stadtgraben an. Dieser wurde von zwei Böschungen flankiert. Einmal von der zum Mauerwall gerichteten Böschung, der sogenannten Escarpe und dann von der in Richtung stadtauswärts, dieser gegenüberliegenden und deshalb Contrescarpe genannten Böschung. Die hinter dieser Böschung angrenzende und im Zuge der ab 1802 einsetzenden Umwandlung der Stadtbefestigung angelegte Wohnstraße trägt noch

Hermann (von) Post (1777–1850), Senator und Richter in Bremen, handeln, vgl. Schulte / Wurthmann 2004, S. 315. Der Namenszusatz „von“ wird bei August Lürman und Schulte / Wurthmann 2004 vernachlässigt, im Katalog von Theodor Gerhard Lürman (siehe folgende Anmerkung) und bei Schulz 2002 a (S. 71) jedoch benannt. Aufgrund der übereinstimmenden Lebensdaten muss es sich jedoch um ein und dieselbe Person handeln.

1394 Vgl. Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 141, 143, 173, 174 u. 236.

1395 Vgl. Genealogie von Johann Theodor Lürman und Catharina Elisabeth von der Beeke, o.S. (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1396 August Lürman: Erinnerungen aus den Jahren meiner Kindheit und ersten Jugendzeit, nach dem Original abgeschrieben 1961 von B. v. Barsewisch, S. 2 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1397 Bei der Hausnummer 22 handelt es sich um die frühestens ab 1868 vergebene Kennzeichnung, die noch heute gültig ist. Davor wurde das Haus mit Nummer 17 bezeichnet. Um Verwirrungen zu vermeiden, wird im Folgenden die noch heute gültige Hausnummer 22 angegeben. Dies gilt ebenso für die Häuser an der Contrescarpe 21 (ehemals 19b), 25 (ehemals 28) und 67 (ehemals 48), die gleichsam erst frühestens ab 1868 diese Nummerierung erhielten, vgl. BA 1853, S. 442, BA 1866, S. 95 und BA 1868, S. 203 u. 204.

heute diese ursprünglich festungstechnische Bezeichnung.

Genau genommen lag die Contrescarpe damit aber außerhalb des Altstadtbereichs und darin bestand zunächst ihre Besonderheit: Weil bis 1849 alle Bremer Vorstadtbewohner auf jegliche (Altstadt-)Bürgerrechte verzichten mussten und gewissermaßen als Untertanen der Stadt Bremen angesehen wurden, kam es für Altstadtbürger mit Rang – wie für die Lürmans – zunächst nicht in Frage, ein Haus jenseits des Stadtgrabens als Hauptwohnsitz zu nutzen.¹³⁹⁸ Deshalb bewohnte die Familie Lürman ihr sogenanntes Gartenhaus zunächst auch nur während der Sommerzeit.¹³⁹⁹ Es ist jedoch anzunehmen, dass sie das Haus spätestens ab 1849, im Zuge der rechtlichen Gleichstellung von Vorstadt- und Altstadtbürgern, ganzjährig als Wohnhaus nutzten.¹⁴⁰⁰ Auf die Idee, sich an der Contrescarpe einen Sommerwohnsitz errichten zu lassen, war das Ehepaar Lürman durch das benachbarte Haus des damaligen Senators und späteren Bürgermeisters Johann Smidt (1773–1857) gekommen. In diesem um 1808 erbauten zweigeschossigen Haus¹⁴⁰¹, Contrescarpe 25 (siehe markierter Stadtplan von 1861, Anhang XXXIII., Nr. 21 und Abb. 184), hatte die Familie Lürman nämlich während der Zeit, als Smidt (Abb. 185) mit seiner Familie als Abgeordneter der freien Hansestadt Bremen in Frankfurt weilte (zwischen 1815 und 1821)¹⁴⁰² bereits ihre Sommermonate verbracht.¹⁴⁰³ „Dies gab meinen Eltern die Veranlassung zu dem Ankauf des an den Garten von Bürgermeister Smidt im Südosten grenzenden, von der Contrescarpe bis zur Kohlhöckerstrasse sich erstreckenden Gemüselandes und des dazu gehörenden, an der Ecke der Kohlhöckerstrasse und der Meinkenstrasse belegenen Bauernhauses [...] und zu dem Bau des Gartenhauses [...].“¹⁴⁰⁴ Die Grundsteinlegung zu selbigem fand am 8. Mai 1822 durch Stephan Lürman (1812–1844), den erstgeborenen Sohn von Theodor Gerhard und Minna

1398 Vgl. Stein 1964, S. 473 u. 488.

1399 Vgl. August Lürman: Erinnerungen aus den Jahren meiner Kindheit und ersten Jugendzeit, nach dem Original abgeschrieben 1961 von B. v. Barsewisch, S. 2 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

Im Bremer Adressbuch wird das Haus an der Contrescarpe 22 allerdings erst beginnend mit dem Jahr 1855 als Sommerwohnung von Theodor Gerhard Lürman angegeben, vgl. BA 1855, S. 93.

1400 Dieser Annahme widerspricht der bereits in der vorherigen Fußnote zitierte Eintrag im Bremer Adressbuch von 1855. Allerdings muss hier die Gültigkeit der Adressbücher aufgrund der eindeutigen Sachlage ausnahmsweise in Frage gestellt werden.

1401 Vgl. Stein 1964, S. 488.

1402 Vgl. Schleier, Bettina und Wurthmann, Nicola: Einleitung. Johann Smidt (1773–1857) – Biographischer Abriss, in: Schulte, Monika und Wurthmann, Nicola: Nachlass Johann Smidt (1773–1857). Bürgermeister der Freien Hansestadt Bremen (Kleine Schriften des Staatsarchivs Bremen, Heft 34), Bremen 2004, S. XI–XIV., S. XII.

1403 Vgl. August Lürman: Erinnerungen aus den Jahren meiner Kindheit und ersten Jugendzeit, nach dem Original abgeschrieben 1961 von B. v. Barsewisch, S. 1 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1404 Ebd., S. 1 u. 2.

Lürman statt.¹⁴⁰⁵ Vermutlich handelte es sich hierbei um einen symbolischen Akt, der jedoch möglicherweise zu dem weit verbreiteten Missverständnis führte, Stephan Lürman habe das Haus erbauen lassen.¹⁴⁰⁶ Bislang hat sich dieser Irrtum in der Bremischen Biographie des 19. Jahrhunderts, bei Rudolf Stein, bei Herbert Schwarzwälder, in der internen Datenbank des Landesamts für Denkmalpflege in Bremen und auf der Schautafel zur Geschichte des heutigen Gebäudes der Senatorischen Behörde für Inneres in Bremen gehalten.¹⁴⁰⁷ Nur bei Gustav Brandes sind die entsprechenden Angaben richtig. Allerdings hat sich dieser offensichtlich stark an die Erinnerungen von August Lürman gehalten, da er diese in seinen Ausführungen quasi sinngemäß zitiert.¹⁴⁰⁸

Der Architekt des Lürmanschen Sommerhauses, Jacob Ephraim Polzin (1778–1851) (Abb. 186) – nach Aussage von August Lürman ein guter Freund seines Vaters Theodor Gerhard Lürman¹⁴⁰⁹ – gilt als der namhafteste Architekt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Bremen.¹⁴¹⁰ Er hatte das Haus im klassizistischen Stil errichten lassen. Entsprechende

1405 Vgl. J. E. Polzin (Baumeister): Grundsteinlegung des Hauses Contrescarpe No. 22/23, in: Auszug aus der Familiengeschichte und den Stammtafeln der Familie Lürman, aufgestellt 1933 durch Georg Brauer, transkribiert von Unbekannt, o.S. (Staatsarchiv Bremen (StA Bremen), Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1406 Dies kann jedoch für keinen dieser Namensträger zutreffen, da der Firmengründer Stephan Lürman (1764–1816) im Jahre 1822 bereits verstorben war, sein Sohn Johan Stephan Lürman (1798–1875) mit nicht einmal 24 Jahren und noch nicht Teilhaber der Firma Stephan Lürman & Sohn kaum in der Lage gewesen sein kann, in derartiges Haus zu bauen und der besagte Sohn Stephan von Theodor Gerhard Lürman zehn Jahre alt war und – wie beschrieben – die Grundsteinlegung lediglich als symbolischen Akt vollzogen haben kann.

Darüber hinaus benennen die noch überlieferten Pläne Theodor Gerhard Lürman entweder namentlich (vgl. Erweiterungsplan von L. Rutenberg 1853, LfD Bremen, Planarchiv) oder in seinem Amt als Aeltermann (vgl. Gartenplan von J. Altmann, LfD Bremen, Fotokartei), welches dieser ab 1830 im Übrigen als einziges Mitglied der Familie Lürman innehielt, ausdrücklich als Eigentümer des Hauses und Grundstückes Contrescarpe 22. Abgesehen davon ist dieser ohnehin einziger in Frage kommender Eigentümer zu dieser Zeit.

1407 Vgl. E. Gildemeister: Jacob Ephraim Polzin, in: BB, S. 390; Schwarzwälder 2002, S. 14 und Stein 1964, S. 482.

Die interne Datenbank des Landesamts für Denkmalpflege und die Schautafel zur Geschichte des heutigen Gebäudes der Senatorischen Behörde für Inneres sind nur vor Ort einsehbar. Allerdings muss in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen werden, dass in der Datenbank des LfD in Bremen einige falsche Angaben auf Anraten der Verfasserin bereits berichtet worden sind und deshalb nicht mehr nachvollzogen werden können.

1408 Vgl. Brandes, Gustav: Aus den Gärten einer alten Hansestadt (Abhandlungen und Vorträge, Band 13, Heft 1/2, hrsg. von der Bremer Wissenschaftlichen Gesellschaft), Bremen 1939, S. 80–82.

1409 Vgl. August Lürman: Erinnerungen aus den Jahren meiner Kindheit und ersten Jugendzeit, nach dem Original abgeschrieben 1961 von B. v. Barsewisch, S. 2 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1410 Vgl. E. Gildemeister: Jacob Ephraim Polzin, in: BB, S. 390.

Gustav Brandes und auch die Ehefrau von Theodor Gerhard Lürman, Minna Lürman, gaben Polzin den Vornamen Christian Ephraim beziehungsweise abgekürzt „Chr.“. Aufgrund der übereinstimmenden Daten müsste es sich allerdings zumindest bei den Angaben von Brandes um ein und denselben Architekten handeln, vgl. Brandes 1939, S. 81, 82 u. 131 und Minna Lürman: „Mein alter geliebter August“, Brief vom 19. Januar 1841, S. 2, transkribiert von B. v. Barsewisch (Familienarchiv B. v. Barsewisch). Da J. E. Polzin

Merkmale zeig(t)en sich vor allem in dem durch dorische Säulen ausgezeichneten Portikus und dem von Akroterien geschmückten griechischen Dreiecksgiebel.¹⁴¹¹ Das eingeschossige Haus war 16,70 Meter breit¹⁴¹² und etwa zehn Meter hoch und dürfte damit sehr viel geräumiger gewesen sein, als es auf der Ansicht von Polzin zunächst aussieht (Abb. 187). Zudem wies es eine attraktive Besonderheit auf: Auf dem Walmdach befand sich eine vergitterte Plattform, die einen heute kaum mehr vorstellbaren Rundblick über den Stadtgraben und die Altstadt im Südwesten, das Herdentor im Nordwesten, das Ostertor im Südosten und dazwischen im Norden über Felder und Wiesen bot (siehe markierter Stadtplan von 1861, Anhang XXXIII., unter anderem Nr. 22 und 23). Der quadratische Grundriss des Hauses (Abb. 188) war – ähnlich wie die vordere Fassade – symmetrisch angelegt. In der zentralen Süd-Nord-Achse befanden sich hintereinander liegend zwei größere Räume: vorne, zum Stadtgraben hin der Gartensaal¹⁴¹³ und dahinter vermutlich der Salon oder das Wohnzimmer. Neben diesen schlossen sich jeweils links und rechts – in gleicher Tiefe und Ausrichtung – drei kleinere Räume an. August Lürman erwähnt in seinen Erinnerungen noch einen Aufbau mit einem Wohnzimmer und zwei kleinen Schlafzimmern, die seine Brüder bewohnt haben sollen.¹⁴¹⁴ Möglicherweise befanden diese sich im Dachstuhl, im Aufgang zur Plattform. Die entsprechenden Zimmer müssten dann etwa durch Gaubenfenster nach Norden oder Ähnliches erhellt worden sein. Tatsächlich glaubt man auf dem Aquarell von Jacob Ephraim Polzin (Abb. 189) den rechten Teil einer Gaube nach Norden erkennen zu können.

Das Grundstück der Familie Lürman an der Contrescarpe 22, welches westlich vom Garten des Senator Smidt und östlich durch die Meinkensraße begrenzt wurde, erstreckte sich im Norden bis zur Kohlhöckerstraße und war damit zu dieser Zeit die vermutlich größte private Immobilie an der Contrescarpe zwischen Oster- und Bischofstor gewesen (siehe markierter Stadtplan von 1861, Anhang XXXIII., Nr. 23 und 24). Vergleicht man die Fläche des Grundstücks mit Plätzen in der Altstadt, so entsprach sie in etwa der Größe des Domshof oder des Grundes der St. Petri Dom Kirche.

aber einen Sohn namens Christoph Polzin hatte (vgl. E. Gildemeister: Jacob Ephraim Polzin, in: BB, S. 390) könnte es auch sein, dass das Landgut in Schönebeck, das Minna Lürman 1842 in ihrem Brief beschreibt, von diesem erbaut wurde. Das Haus an der Contrescarpe wurde sicher von J. E. Polzin geplant, das belegen die entsprechenden Baupläne und Ansichten (siehe Abb. 188–190).

1411 Vgl. Stein 1964, S. 482.

1412 Vgl. ebd.

1413 Vgl. ebd.

1414 Vgl. August Lürman: Erinnerungen aus den Jahren meiner Kindheit und ersten Jugendzeit, nach dem Original abgeschrieben 1961 von B. v. Barsewisch, S. 18 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

Die Gegend hinter der Kohlhöckerstraße soll – den Erinnerungen von August Lürman zufolge – Gemüse- und Weideland gewesen sein, welches nur vereinzelt mit Bauernhäusern bebaut war.¹⁴¹⁵ Wenn man nun bedenkt, dass das Lürmansche Domizil in den 1820er Jahren eine von maximal sechs Bebauungen an der Contrescarpe zwischen Oster- und Bischofstor gewesen sein soll¹⁴¹⁶, dann begreift man, dass diese Wohngegend einen wahrlich ländlichen Charakter gehabt haben muss. Zudem könnte man das von August Lürman beschriebene Grundstück der Familie fast schon als Landgut bezeichnen. Denn westlich neben dem Haupthaus lag ein Gärtner- und Waschhaus, in der südöstlichen Ecke ein zum Hofmeierhaus mit Pferde- und Kuhstall umfunktioniertes Bauernhaus und davor befand sich ein eingeebener Düngerhof. Parallel dazu verlief eine Kegelbahn und in der nordwestlichen Ecke war ein Gewächshaus speziell von Theodor Gerhard Lürman für seine Frau Minna errichtet worden.¹⁴¹⁷ Der von Jsaak Altmann gezeichnete Gartenplan des Lürmanschen Grundstücks (Abb. 190) vermittelt allerdings keinen Eindruck von einer derartigen Nutzung des Grundes. Altmann (1777–1837) war als Landschaftsgärtner für die Umgestaltung der Wallanlagen zuständig gewesen.¹⁴¹⁸ Es ist anzunehmen, dass die vorliegende Zeichnung einen nicht realisierten Plan darstellt. Denn auf dem Plan sind das Haupthaus und der undefinierbare Nebenbau – richtet man sich nach dem unten angegebenen Maßstab – im Gegensatz zu anderen Ansichten und Plänen (siehe Abb. 183 und 189 und markierter Stadtplan von 1861, Anhang XXXIII., Nr. 25) zu weit nach Norden gesetzt und zudem ist beispielsweise das alte Bauernhaus in der südöstlichen Ecke, welches den Erinnerungen von August Lürman zufolge erhalten blieb und auch auf der Ansicht von Dreyer (Abb. 183) im rechten Bildteil zu sehen ist, nicht eingezeichnet. Die Beschriftung des Gartenplans „H. Aeltermann Lürman“ legt die Vermutung nahe, dass die Zeichnung nach 1830 (dem Jahr, in dem Theodor Gerhard Lürman zum Aeltermann ernannt

1415 Vgl. ebd., S. 19.

1416 August Lürman gibt in seinen Erinnerungen an, dass das benachbarte Haus von Bürgermeister Smidt und das am Bischofstor gelegene Haus eines Kaufmanns namens Lameyer zusammen mit dem Haus seiner Familie in den 1820er Jahren die einzigen Bebauungen an der Contrescarpe gewesen sein sollen vgl. ebd., S. 18 u. 19. Bei Stein sind dagegen – außer des bei August Lürman benannten Lameyerschen Anwesens – vier weitere an der Contrescarpe zwischen Oster- und Bischofstor aufgeführt: Contrescarpe 1 und 2 (1818), Contrescarpe 7 (1825), Contrescarpe 40 (1818) und Contrescarpe 42 (1828), vgl. Stein 1964, S. 475, 476, 482, 488, 490 und 498. Leider divergieren die auf dem Stadtplan von 1861 eingezeichneten Hausnummern (siehe Anhang XXXIII.) teilweise mit den Angaben bei Stein. Das liegt vermutlich daran, dass sich Stein an die ab 1868 vergebenen Hausnummern hielt, während der bei Dreyer gedruckte Stadtplan aus dem Jahre 1861 ist. Konsultiert man das Straßenverzeichnis des Bremer Adressbuches von 1826 und darin die Anwohner der Contrescarpe, stiftet dies vollends Verwirrung, da dort zwar etliche Anwohner aufgeführt sind, aber keine der oben bzw. bei Stein benannten.

1417 Vgl. August Lürman: Erinnerungen aus den Jahren meiner Kindheit und ersten Jugendzeit, nach dem Original abgeschrieben 1961 von B. v. Barsewisch, S. 2, 17 und 18 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1418 Vgl. W. O. Focke: Isaak Hermann Albert, in: BB, S. 17 u. 18.

wurde) entstanden ist und damit möglicherweise eine Umgestaltung des Grundstücks angedacht worden war, die jedoch nicht zur Ausführung gekommen ist.

In seinen Erinnerungen berichtet August Lürman von den Aktivitäten, die in den Sommermonaten an der Contrescarpe stattgefunden hatten: es ist von Gesellschaften, von Familienabenden „unter den Säulen“, von Mittagessen unter den Schatten spendenden Ahornbäumen im Garten, von der häufig benutzten Kegelbahn, von Ausritten auf seinem Esel oder auf dem Ackerpferd seines Vaters und vom Drachensteigen in der Umgegend die Rede.¹⁴¹⁹ Darüber hinaus erzählte August Lürman, dass sein Vater die vom Ostertor im Südosten bis zum Herdentor im Nordwesten verlaufende Fischerei im Stadtgraben gepachtet hatte, „was [...] [August Lürman] die Gelegenheit zum Fischen und [...] [seiner] Familie die viel benutzte Gelegenheit zu abendlichen Ruderfahrten mittelst [...] [ihrem] vor dem Garten ankernden Schiffes bot“¹⁴²⁰.

Aus den vorangegangenen Beschreibungen dürfte klar geworden sein, dass das Gartenhaus an der Contrescarpe aufgrund seiner besonderen Lage, seines weitläufigen Grundstücks und seiner großzügigen Räumlichkeiten eine starke Verbesserung im Vergleich zum Kontorhaus in der Martinistraße darstellte und überdies einen stark repräsentativen Charakter hatte. Insofern bezeugt dieses Haus auf ganz eindrückliche Art und Weise die privilegierte Stellung der Familie von Theodor Gerhard Lürman ab Beginn der 1820er Jahre in Bremen.

Der Einzug der Familie in das Sommerhaus war deshalb Mitte der 1820er Jahre – wie August Lürman sich erinnert – auch gebührend gefeiert worden:

„Zu meinen frühesten Erinnerungen gehört das in Anlass des Einzuges in das Gartenhaus von dem Freundes- und Gesellschaftskreise meiner Eltern nach alter bremischer Sitte veranstaltete „Tischrücken“ [...]. Als wir uns eines Tages zum Mittagessen in der sogenannten „gelben Stube“ [...] niedergesetzt hatten, sahen wir durch die Gartenpforte den Festzug der Freunde in Begleitung von einem Musikcorps und einer Menge das Festessen enthaltender, von Dienern getragener Geschirre, eintreten. In kurzer Zeit war nun die Vestibule in einen Speisesaal verwandelt, in welchem ein heiteres Festessen stattfand. Ich glaube mich zu erinnern, dass ich bei dem auf unserer Familie ausgebrachten Toast als jüngster Sohn auf den Tisch gestellt wurde.“¹⁴²¹

Zwei Jahre nach der Grundsteinlegung des Gartenhauses und ein Jahr nach der Geburt des letzten Kindes Minna, holte Theodor Gerhard Lürman im Jahre 1824 seinen Halbbruder Johan

1419 Vgl. August Lürman: Erinnerungen aus den Jahren meiner Kindheit und ersten Jugendzeit, nach dem Original abgeschrieben 1961 von B. v. Barsewisch, S. 19–21 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1420 Ebd., S. 21.

1421 Ebd., S. 17.

Stephan (1798–1875) für vierzehn Jahre als Teilhaber in das Familienunternehmen.¹⁴²² Die Gründe für die zeitlich begrenzte Teilhabe sind unbekannt. Möglicherweise unterstützte Johan Stephan seinen Halbbruder verstärkt um die geschäftige Zeit um 1830, dem Jahr, in dem Theodor Gerhard Lürman ins Collegium Seniorum (C. S.) der Aelterleute gewählt wurde (Abb. 191 zeigt den entsprechenden Eintrag im Wappenbuch des C. S.).

Es erscheint von besonderer Bedeutung, dass Theodor Gerhard Lürman beinahe zum erstmöglichen Zeitpunkt, nämlich mit 41 Jahren, am 14. September 1830¹⁴²³ zum Aeltermann ernannt wurde und darüber hinaus im Jahre 1834 sogar Präses des Collegium Seniorum war.¹⁴²⁴ Damit war er nicht nur dem Collegium der Aelterleute vorgestanden, sondern hatte für ein Jahr mit der Abnahme der Schlüssel zum Schütting, dem Haus der Bremer Kaufmannschaft am Rathausmarkt (siehe markierter Stadtplan von 1861, Anhang XXXIII., Nr. 26 und Abb. 192), auch die Verantwortung für das gesamte Inventar desselben übernommen.¹⁴²⁵ Dies zeugt einmal mehr von der gehobenen sozialen und beruflichen Stellung von Theodor Gerhard Lürman und zudem von der Anerkennung innerhalb der Bremer Kaufmannschaft. Die Zugehörigkeit seines Vaters zum Collegium Seniorum wurde von August Lürman bereits als Kind – wenn auch aus entsprechenden Gründen – als Privileg wahrgenommen:

„An öffentlichen, uns Kinder interessierenden Ereignissen gab es nur zwei, das Exercieren der Bürgerwehr im Sommer auf der Bürgerweide¹⁴²⁶ und die jährliche Feier „der Völkerschlacht bei Leipzig“ auf dem Markt¹⁴²⁷ [...]. Dabei waren der Senat und dessen Familien im Rathhause, die Älterleute und deren Familien im Schütting versammelt. Da mein seliger Vater Ältermann war, konnten wir Kinder vom Schütting aus dem Schauspiel zusehen und hatten vor den Kindern der Rathsherren den Vorzug, mit Chokolade und Kuchen tractiert zu werden, was in uns die Vorstellung einer besonders hohen Stellung des „Collegii seniorum“

1422 Vgl. Scheffler 2006, S. 229 und BA 1825, S. 124.

1423 Vgl. Protokoll der Collegii-Seniorum-Findung vom 14. September 1830, unterzeichnet vom Präses des Collegium Seniorum Aeltermann R. Meier (StA Bremen, Collegium Seniorum 1636–1849, 2-P.9.c.A.XI.).

1424 Vgl. Niehoff 2001, S. 205.

1425 Vgl. ebd., S. 77.

1426 Die Bürgerwehr oder auch Bürgerkompanie(n) genannt, bestand(en) seit dem Mittelalter und war(en) ursprünglich für die Bewachung der Stadtmauer und der Tore zuständig. Seit 1814 wurde eine sogenannte Bürgergarde gebildet, die allerdings keine militärischen Aufgaben mehr besaß. Insofern kann „das Exerzieren der Bürgerwehr auf der Bürgerweide“, einem ursprünglich als Viehweide genutzten Gebiet im Norden Bremens, etwa in der Gegend des 1866 angelegten Bürgerparks, als reiner Paradeakt bezeichnet werden, vgl. Schwarzwälder 2002, S. 124, 125 u. 130.

1427 Die Feierlichkeiten anlässlich der am 18. Oktober 1813 bei Leipzig gewonnenen Schlacht der Verbündeten gegen Napoleon fanden in Bremen von 1814 bis 1854 jährlich zum Andenken an die Befreiung des rechtsrheinischen Deutschland statt, vgl. Elmshäuser, Konrad: „Das Vaterland entrichte seine Schuld“. Bremer Feiern zum Gedächtnis der Völkerschlacht bei Leipzig, in: Feste und Bräuche in Bremen (Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Hansestadt. Festschrift zum hundertsten Geburtstag des Focke-Museums. Jahrbuch der Wittheit zu Bremen), Bremen 1999/2000, S. 85–107.

hervorrief.¹⁴²⁸

Spätestens seit dem 16. Jahrhundert war mit dem Amt des Aeltermann in Bremen auch die Möglichkeit verbunden gewesen, in den Rat beziehungsweise Senat einzutreten und damit genau genommen vom zweiten in den ersten Stand der städtischen Gesellschaft aufzusteigen. Allerdings war das Amt als Ratsherr oder Senator mit einem hohen finanziellen und zeitlichen Aufwand verbunden.¹⁴²⁹ Daraus erklärt sich vielleicht, weshalb Theodor Gerhard Lürman sich in einem Brief an seinen in Paris weilenden Sohn Theodor vom 7. November 1835 als erleichtert äußerte, nicht als Nachfolger des verstorbenen Senator Johann Gottfried Wienholt (1783–1835)¹⁴³⁰ gewählt worden zu sein, obwohl er als solcher gehandelt wurde:

„Bei der in der nächsten Woche wieder stattgegebenen Ratsherrn-Wahl an der Stelle des leider nach kurzer Krankheit zu früh dahingeschiedenen Senator Wienholt war, wie Du leicht denken kannst, von manchen Seiten die Aufmerksamkeit neuerdings auf mich gerichtet; auch war ich unter 3 vorgeschlagenen, ohne daß mich solches jedoch nur einen Augenblick in meiner ursprünglichen Ansicht irrgemacht hätte. Herr Carl Witte¹⁴³¹ ist, wie ich erwartet, Wienholts Nachfolger geworden [...]. Ich habe ihm von Herzen Glück gewünscht u. strebe auch meinerseits nach keiner weiteren Ehre [...]. Überdem bleibe ich als Aeltermann ohnehin in einer viel freieren und unabhängigeren Stellung und will ich demnach nur mit innigstem Dankgefühl gegen die Vorsehung wünschen, daß selbige mir u. meiner Familie den Genuß unserer so unverkennbar ungewöhnlich glücklichen Verhältnisse – noch recht lange in ungestörtem Wohlbefinden erhalten möge.“¹⁴³²

Aus den voranstehenden Zeilen geht hervor, dass Theodor Gerhard Lürman die besonders begünstigte Lebenssituation seiner Familie zwar dankbar aufgenommen, aber auch als vom Schicksal abhängig wahrgenommen hatte. Dieses Bewusstsein ist möglicherweise auf den Umstand zurückzuführen, dass es um die Gesundheit eines Großteils seiner Kinder schlecht bestellt war: 1820 war das vierte Kind, Pauline im Alter von vierzehn Monaten gestorben, die Kinder Stephan und Minna Lürman waren Zeit ihres Lebens psychisch beziehungsweise physisch angeschlagen und Arminius starb nur zwei Jahre nach dem eben zitierten Brief, 1837, an Tuberkulose. August Lürman beschrieb in seinen Lebenserinnerungen, dass sein

1428 August Lürman: Erinnerungen aus den Jahren meiner Kindheit und ersten Jugendzeit, nach dem Original abgeschrieben 1961 von B. v. Barsewisch, S. 6 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1429 Vgl. Niehoff 2001, S. 39.

1430 Johann Gottfried Wienholt war von 1834 bis 1835 Senator gewesen, vgl. Harry Schwarzwälder 2002, S. 112.

1431 Carl Witte (1782–1854) war Kaufmann und wurde am 3. Nov. 1835 zum Senator in Bremen ernannt, vgl. Schulte / Wurthmann 2004, S. 345.

1432 Theodor Gerhard Lürman an seinen Sohn Theodor, „Brief vom Großvater am 7. November (1835)“, transkribiert von Unbekannt, in: Briefe, Tagebuchaufzeichnungen und Dokumente der Familie Lürman in Bremen, S. 55 (StA Bremen , 7,128).

Bruder Arminius (1814–1837) an sich ein kräftiger, lebensfroher und vor allem künstlerisch und musikalisch hochbegabter junger Mann gewesen sei, der in den 1830er Jahren sein Jurastudium in Heidelberg aufgenommen und 1836 mit einem Dokortitel abgeschlossen hatte. Er fuhr fort, dass Arminius anlässlich der Silberhochzeit seiner Eltern am 22. November 1836 nach Bremen zurückgekehrt sei, allerdings „mit der Schwindsucht behaftet, welcher er am 19. ten Februar 1837 erlag. Es war meines Wissens der schwerste Verlust, den meine Eltern in ihrer so glücklichen Ehe erlebt haben.“¹⁴³³ In einem Brief an den weiterhin im Ausland zu Ausbildungszwecken weilenden Theodor unterrichtet das Elternpaar Lürman ihren Sohn über den Tod von Arminius.¹⁴³⁴ Minna Lürman beschrieb darin den Todeskampf ihres Sohnes und Theodor Gerhard Lürman schloss den Brief im Bewusstsein der dennoch privilegierten familiären Situation:

„Doch fehlt es mir auch nicht an Trost und Erhebung, und eben unser tiefer Schmerz über die frühe Vollendung unseres guten Arminius zeigt uns zugleich am besten, welchen Reichthum uns der liebe Gott, neben seinem Andenken, in Dir und Deinen Geschwistern gelassen hat, und wie sehr wir also Ursache haben uns im Vergleich mit Vielen, trotz unseres Kummers, glücklich zu preisen.“¹⁴³⁵

Vielleicht erklärt sich das soziale Engagement des Elternpaares Lürman, das sich vor allem in der Mitwirkung bei der Gründung der sogenannten Gustav-Adolf-Stiftung (eines Wohltätigkeitsvereins) und eines Kinderkrankenhauses manifestierte¹⁴³⁶, nicht nur aus ihrer Zugehörigkeit zum gehobenen Bürgertum beziehungsweise zur städtischen Elite, sondern auch aus derartigen Schicksalsschlägen heraus motiviert.

Die Porträts des Ehepaares Lürman (Abb. 193 u. 194) von Georg Friedrich Adolph Schöner (1774–1841) stammen aus dieser Zeit.¹⁴³⁷ Es könnte sein, dass sie anlässlich der

1433 August Lürman: Erinnerungen aus den Jahren meiner Kindheit und ersten Jugendzeit, nach dem Original abgeschrieben 1961 von B. v. Barsewisch, S. 8 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1434 Vgl. Theodor Gerhard und Minna Lürman an Theodor, Brief vom 25. Februar 1837, transkribiert von Unbekannt, in: Briefe, Tagebuchaufzeichnungen und Dokumente der Familie Lürman in Bremen, S. 56–61 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1435 Ebd., S. 61.

1436 Vgl. August Lürman: Erinnerungen aus den Jahren meiner Kindheit und ersten Jugendzeit, nach dem Original abgeschrieben 1961 von B. v. Barsewisch, S. 7 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128), Henriette oder Juliane von Lengerke: „Erinnerungen an Großmutter Lürman, transkribiert von Unbekannt, in: Briefe, Tagebuchaufzeichnungen und Dokumente der Familie Lürman in Bremen, S. 42 und 44 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128) und Letztwillige Verfügung von Theodor Gerhard Lürman und Friederike Wilhelmine Dorothea Lürman geb. Frank über die Theilung ihres Vermögens unter ihre Kinder, unterzeichnet am 1. März 1864, abgeschrieben von A. Lürman 1866, transkribiert von der Verfasserin, S. 6 und 9 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1437 Auf einem der Bildrücken steht die Signatur „G. A. Schöne“ und die Datierung „1838“ (Anm. d. Verfasserin).

erwähnten Silberhochzeit in Auftrag gegeben wurden.

Wie bereits bei Arminius Lürman anklang, hatte dieser nicht – wie zunächst anzunehmen wäre – eine kaufmännische Ausbildung am Kontor durchlaufen, sondern eine akademische Laufbahn eingeschlagen. Dasselbe gilt für den vierten und jüngsten Sohn, August Lürman. Durch Briefe von seinem älteren Bruder Theodor ist zu erfahren, dass August ab 1839 in Berlin, Bonn und Göttingen ein Jurastudium absolvierte¹⁴³⁸, welches er am 13. Februar 1843 mit der Erlangung der Doktorwürde beendete¹⁴³⁹. Noch im selben Jahr leistete er als „Doctor der Rechte und Advokat bei den hiesigen Gerichten“¹⁴⁴⁰ den Bürger-Eid der Stadt Bremen mit Handlungsfreiheit (Abb. 1) und wurde damit eigenständig und offiziell Teil der bürgerlichen Elite Bremens. Während Arminius und August Lürman also beide ein akademisches Studium mit einem Dokortitel abgeschlossen hatten, wurden der erstgeborene Sohn Stephan und der drittälteste Sohn Theodor Lürman zunächst am Kontor des Vaters und dann im Ausland weitergebildet. Das geht aus Briefen hervor, die 1835 von den Familienangehörigen aus Bremen und von Theodor aus Paris an Stephan Lürman geschrieben wurden.¹⁴⁴¹ Während Stephan Lürman in besagtem Jahr allerdings mehr eine Art Bildungsreise durch Frankreich, England und Schottland machte und – wie August Lürman beschrieb – ohnehin nur eingeschränkt am Kontor mitarbeiten konnte, weil er an Hypochondrie litt¹⁴⁴², absolvierte Theodor eine mehrjährige Lehre im Ausland.

Aus Briefen von Theodor an seinen jüngeren Bruder August wird ersichtlich, dass sich Theodor 1835/36 in Paris und 1838/39 in London aufgehalten hat.¹⁴⁴³ Über die dort erhaltene Ausbildung erfährt man über die Tagebucheinträge von Theodor Lürman Näheres.¹⁴⁴⁴ Demnach hat er mehrere Handelshäuser in den benannten Orten durchlaufen und am Collège de France beziehungsweise an der École de droit in Paris entsprechende Kurse besucht. Das

1438 Vgl. Briefe von Theodor Lürman an August Lürman, 3. November 1839 – 24. Februar 1843, insgesamt 19 Briefe (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1439 Vgl. Akademischer Doktorgrad des Stephano Augusto Luerman, Gottingae, 13. Februar MDCCCXLIII (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1440 Bürger-Eid von August Lürman, Sohn von Theodor Gerhard Lürman, 7. Juni 1843 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1441 Konvolut von Briefen an Stephan Lürman aus dem Jahre 1835, datiert vom 17. Mai 1835 bis zum 2. Dezember 1835, insgesamt 22 Briefe, transkribiert von B. v. Barsewisch (Familienarchiv B. v. Barsewisch).

1442 Vgl. August Lürman: Erinnerungen aus den Jahren meiner Kindheit und ersten Jugendzeit, nach dem Original abgeschrieben 1961 von B. v. Barsewisch, S. 8 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1443 Vgl. Briefe von Theodor Lürman an August Lürman, 27. July 1835 – 28. März 1838, insgesamt fünf Briefe (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1444 Vgl. Tagebuch Konsul Theodor Lürman, 14. May 1835 bis 27. Febr. 1837 und Tagebücher Theodor Lürman, 1837–39, jeweils transkribiert von B. v. Barsewisch (Familienarchiv B. v. Barsewisch).

Ergebnis dieser kaufmännischen Ausbildung war jedenfalls, dass er ab 1845 Teilhaber der Firma Stephan Lürman & Sohn war.¹⁴⁴⁵ Zudem trug er den Titel „Königlich Bairischer Consul“, was ihn als Vertreter des Königreichs Bayern zu sporadischen diplomatischen Diensten verpflichtete.¹⁴⁴⁶ Das Amt des Konsuls (ob auswärts als Vertreter Bremens oder als Vertreter anderer Staaten in Bremen) war ein unter Kaufleuten gängiges und hochbegehrtes Amt, denn bei den auszuführenden Aufgaben ging es überwiegend um kaufmännische Angelegenheiten und darüber hinaus konnte ein Titel im Namen geführt werden.¹⁴⁴⁷ Der Umstand, dass alle drei „mündigen“ Söhne von Theodor Gerhard Lürman an den verschiedensten Orten und Universitäten studierten beziehungsweise im Ausland ausgebildet wurden, zeugt einmal mehr von der gehobenen sozialen Stellung des Vaters. In dem bereits wegen der Senatswahl zitierten Brief an seinen Sohn Theodor aus dem Jahre 1835 betonte Theodor Gerhard Lürman ausdrücklich, wie teuer – im wahrsten Sinne des Wortes – ihm die Ausbildung seines Sohnes war:

„Deine tüchtige, fernere Ausbildung ist u. bleibt der Hauptzweck, u. daß Du Dich zu dem Ende stets ganz frei von Geldsorgen halten mußt, betrachte ich dabei also auch als ein *conditio sine qua non* [...] u. wären meine Verhältnisse der Art, daß ich es nothwendig darauf ansehen müsste, ob Deine oder Deiner Brüder jährliche Ausgaben einige Mille francs mehr oder weniger betragen, so würde ich es Euch sicher nicht vorenthalten [...]. In Paris kann man natürlich nicht leben wie in Delmenhorst [...]. Die Zeit der Ernte wird auch kommen, allein zuerst muß für die Aussaat gesorgt werden, u. daß solche vor allen Dingen in einen guten Boden kommen!“¹⁴⁴⁸

Den Erinnerungen von August Lürman ist zu entnehmen, dass überdies allen Söhnen von Theodor Gerhard und Minna Lürman bereits als Kindern eine musikalische Ausbildung zu Teil wurde, die vor allem bei August Wirkung zeigte.¹⁴⁴⁹ Er sollte Zeit seines Lebens eine besondere Freude am Musizieren (Cello) behalten und begründete 1863 sogar den „Verein Bremischer Musikfreunde“ zur Förderung des Bremer Konzert-Orchesters mit und 1879 die sogenannte Riem-Stiftung¹⁴⁵⁰, eine Kasse, die mittellosen, aber musikalisch begabten Kindern

1445 Vgl. BA 1845, S. 176.

1446 Vgl. Mündliche Aussage von Bernhard v. Barsewisch (Ururenkel von Theodor Gerhard Lürman).

1447 Vgl. Schwarzwälder 1976, S. 94.

1448 Theodor Gerhard Lürman an seinen Sohn Theodor, „Brief vom Großvater am 7. November (1835)“, transkribiert von Unbekannt, in: Briefe, Tagebuchaufzeichnungen und Dokumente der Familie Lürman in Bremen, S. 54 und 55 (StA Bremen, 7,128).

1449 Vgl. August Lürman: Erinnerungen aus den Jahren meiner Kindheit und ersten Jugendzeit, nach dem Original abgeschrieben 1961 von B. v. Barsewisch, S. 15 und 16 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1450 Die Stiftung wurde nach dem Komponisten, Dirigenten und späteren Musikdirektor des städtischen Orchesters, Wilhelm Friedrich Riem (1779–1857), benannt, vgl. Fr. Wellmann: „Riem, Wilhelm Friedrich“, in: BB, S. 406–408.

eine entsprechende Ausbildung ermöglichte.¹⁴⁵¹ In der (Kern-)Familie Lürman fanden zunächst wöchentlich im engen Rahmen Musikabende statt, die dann später auf den Bekanntenkreis erweitert wurden¹⁴⁵²:

„Meine Eltern in Gemeinschaft mit den Familien Sengstak, Eggers und Klugkist bildeten den Mittelpunkt für die Förderung der Vorführungen klassischer Musik in Familienkreisen. Am Mittwoch Abend fanden regelmäßig musikalische Aufführungen, meist von Trios oder Quartetten, bei meinen Eltern statt [...].“¹⁴⁵³

Abbildung 195 zeigt ein solches Quartett mit August Lürman als Cellist.

Im Jahre 1842, also ein Jahr bevor August Lürman sein Studium beendet hatte und nach Bremen zurückgekehrt war, hatte sich Theodor Gerhard Lürman einen Landsitz in Schönebeck, in der Nähe von Lesum im Nordwesten Bremens – nach Entwürfen von J. E. Polzin oder dessen Sohn Christoph – errichten lassen.¹⁴⁵⁴ 1841, als der Bau noch in Planung war, hatte Minna Lürman in einem Brief an den damals gerade in Berlin studierenden August das entstehende Anwesen wie folgt beschrieben:

„Gestern sind wir denn auch endlich mit unserem Bauplan für Schönebeck zu Stande gekommen. Es wird nichts weniger wie ein Pallast, aber auch keine Bauernhütte wie es anfänglich unser Wunsch war; sondern ein Häuschen, dem man das ländliche Vergnügen schon von Ferne ansehen wird. Chr. Polzin [siehe Anm. 1410] hat wirklich eine schwierige Aufgabe gelöst [...]. Wir Alle sind selig darüber [...].“¹⁴⁵⁵

Es sind keine Ansichten oder weitere Informationen erhalten, die Auskunft darüber geben könnten, wie das Landgut schließlich aussah und genutzt wurde. Durch die handschriftlichen Notizen des Sohnes von August Lürman anlässlich des Verkaufs des Anwesens erfährt man lediglich, dass das Gut bis 1913 in Familienbesitz blieb¹⁴⁵⁶, und im Gemäldekatalog von Theodor Gerhard Lürman sind unter Nr. 193 und Nr. 194 zwei Gemälde von einer befreundeten Freizeitmalerin des Ehepaars Lürman, Frau Segelken, aufgeführt, die

1451 Vgl. Blum, Klaus: Musikfreunde und Musici. Musikleben in Bremen seit der Aufklärung, Bremen 1975, S. 265, 305 und 306.

1452 Vgl. August Lürman: Erinnerungen aus den Jahren meiner Kindheit und ersten Jugendzeit, nach dem Original abgeschrieben 1961 von B. v. Barsewisch, S. 8 und 16 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1453 Ebd., S. 16.

Bei den genannten Familien handelte es sich – sofern dies herauszufinden war – um Ratsherren- bzw. Kaufmannsfamilien: Vertreter der Familie Sengstack (sic!) waren Großfabrikanten und die Familie Klugkist war eine alteingesessene Bremer Familie, die mehrere Bürgermeister oder Senatoren gestellt hatte, vgl. Schulz 2002 a, S. 104, Anm. 166, S. 386, Anm. 21 und S. 496.

1454 Vgl. Brandes 1939, S. 131.

1455 Minna Lürman: „Mein alter geliebter August“, Brief vom 19. Januar 1841, S. 2, transkribiert von B. v. Barsewisch (Familienarchiv B. v. Barsewisch).

1456 Vgl. Friedrich August Theodor Lürman über Schoenebeck, handschriftlich niedergeschrieben am 2. Februar 1913 (StA Bremen, 7,128).

möglicherweise dieses Anwesen zeig(t)en.¹⁴⁵⁷ Der Verbleib dieser Gemälde ist jedoch unbekannt.

Nur zwei Jahre nach dem Bau der Anlage in Schönebeck starb der älteste Sohn von Theodor Gerhard und Minna Lürman, Stephan, im Alter von 32 Jahren. Er hatte Zeit seines Lebens an Hypochondrie gelitten und selbst die Sommermonate im Kontor- und Wohnhaus seiner Familie in der Obernstraße Nr. 9 (siehe markierter Stadtplan von 1861, Anhang XXXIII., Nr. 2 und Abb. 196) verbracht, während diese an der Contrescarpe wohnte.¹⁴⁵⁸ In das Haus in der Obernstraße, welche neben der Langenstraße die vornehmsten Geschäfte und Handelshäuser besaß¹⁴⁵⁹, war die Familie und die Firma Stephan Lürman & Sohn im Jahre 1833/34 von der Martinistraße umgezogen.¹⁴⁶⁰ 1844 hatte sich die (Kern-)Familie Lürman also enorm verkleinert – drei von sechs Kindern waren bereits verstorben.

Doch schon ein Jahr später heiratete der nunmehr älteste Sohn Theodor die 17-jährige, in Dresden ansässige Kaufmannstochter Margarete Henriette von Lengerke (1828–1903) und gründete alsbald eine eigene Familie.¹⁴⁶¹ Es existiert eine Daguerreotypie, die Henriette von Lengerke als Braut (sitzend) im Kreise ihrer Schwestern zeigt (Abb. 197). Das ist insofern interessant, als Theodors jüngerer Bruder August 15 Jahre später eine jüngere Schwester von Henriette, Johanne Juliane von Lengerke (1830–1904) heiratete.¹⁴⁶² Sie ist auf dem Schwesternporträt rechts neben der Braut Henriette zu sehen und hält ein Bildnis ihres abwesenden Bruders Albert in der Hand. Den Ausführungen von August Lürman zufolge hatten seine Familie und die in Bremen ansässige Familie von Lengerke in ein und demselben Gesellschaftskreis verkehrt.¹⁴⁶³ Die Familie von Henriette und Juliane von Lengerke war nur für sehr kurze Zeit nach ihrer Rückkehr aus den USA und vor dem endgültigen Umzug nach Dresden in Bremen gewesen.¹⁴⁶⁴ Insofern ist davon auszugehen, dass die Verbindung zur Dresdener Familie von Lengerke über den Bremer Familienkreis hergestellt worden war.

Im Jahre 1847 nahm der nun mittlerweile 56-jährige Theodor Gerhard Lürman vermutlich in

1457 Vgl. Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 193 u. 194.

1458 Vgl. August Lürman: Erinnerungen aus den Jahren meiner Kindheit und ersten Jugendzeit, nach dem Original abgeschrieben 1961 von B. v. Barsewisch, S. 8 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1459 Vgl. Schulz 1994, S. 52.

1460 Vgl. BA 1833, S. 153 (Martinsstraße 24) und BA 1834, S. 154/155 (Obernstraße 9).

1461 Vgl. Auszug aus der Familiengeschichte und den Stammtafeln der Familie Lürman, aufgestellt 1933 durch Georg Brauer, Tafel 25, S. 13 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1462 Vgl. ebd., Tafel 26, S. 15.

1463 Vgl. August Lürman: Erinnerungen aus den Jahren meiner Kindheit und ersten Jugendzeit, nach dem Original abgeschrieben 1961 von B. v. Barsewisch, S. 6 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1464 Vgl. Mündliche Aussage von B. v. Barsewisch.

der Funktion seines Amtes als Aeltermann an der Wechselkonferenz in Leipzig teil. Bei dieser Konferenz wurde ein Entwurf für eine „Allgemeine Deutsche Wechselordnung“ vorgelegt, die den Wechsel der unterschiedlich gebräuchlichen Währungen im Deutschen Bund gesetzlich regeln sollte. Dazu wurden die Regierungen sämtlicher deutscher Mitgliedstaaten des Deutschen Bundes eingeladen.¹⁴⁶⁵ Die Teilnahme von Theodor Gerhard Lürman an dieser Konferenz kann daher wieder als Beleg für seine politisch beziehungsweise wirtschaftlich bedeutende und einflussreiche Position gelten. Anlässlich der Wechselkonferenz wurde sodann ein Porträt (Lithographie) von ihm angefertigt (Abb. 198). Auch das einzige erhaltene Gruppenbild (Daguerreotypie) der (Kern-)Familie Lürman dürfte in dieser Zeit entstanden sein (Abb. 199).¹⁴⁶⁶ Es zeigt das Elternpaar, die beiden Söhne Theodor und August und die Ehefrau von Theodor, Henriette Lürman, geb. von Lengerke. Vater Theodor Gerhard und Sohn August Lürman wurden sitzend beim Schachspielen arrangiert. Ein weiteres Porträt, diesmal der Kindergeneration, zeigt erstmals die Tochter Minna (sitzend ohne Kind) und zwei Kinder von Theodor und Henriette Lürman (Abb. 200). Es kann daher frühestens 1850 (dem Geburtsjahr des zweiten Kindes)¹⁴⁶⁷ entstanden sein.

Im Jahre 1849, nachdem das ganzjährige Wohnen außerhalb der Altstadt im Zuge der rechtlichen Gleichstellung von Altstadtbürgern und Bewohnern der Vorstadt auch für Erstere in Frage kam, stieg der Wert der dort befindlichen Grundstücke rapide an.¹⁴⁶⁸ Theodor Gerhard Lürman wusste diesen günstigen Zeitpunkt geschickt zu nutzen und verkaufte den nördlichen, an die Kohlhöckerstraße grenzenden Teil seines Grundstücks an der Contrescarpe zu einem Preis, der angeblich sogar die Kosten für den Ankauf des Grundstücks und den Bau des Hauses gedeckt haben soll.¹⁴⁶⁹

Im selben Jahr eröffnete der 26 Jahre zuvor gegründete Kunstverein in Bremen sein eigenes von Lüder Rutenberg erbautes Ausstellungshaus (Abb. 142-144), die Kunsthalle.¹⁴⁷⁰ Nur vier Jahre später, 1853, ließ Theodor Gerhard Lürman dann sein Haus an der

1465 Vgl. Kotulla, Michael: Deutsches Verfassungsrecht 1806–1918. Eine Dokumentensammlung nebst Einführungen, 1. Band: Gesamtdeutschland, Anhaltische Staaten und Baden, Berlin 2006, S. 147 u. 148.

1466 B. v. Barsewisch datiert dieses Familienbild auf 1845.

1467 Vgl. Auszug aus der Familiengeschichte und den Stammtafeln der Familie Lürman, aufgestellt 1933 durch Georg Brauer, Tafel 25, S. 13 (Staatsarchiv Bremen (StA Bremen), Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1468 Vgl. Schulz 2002 a, S. 504.

1469 Vgl. August Lürman: Erinnerungen aus den Jahren meiner Kindheit und ersten Jugendzeit, nach dem Original abgeschrieben 1961 von B. v. Barsewisch, S. 17 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1470 Vgl. Hansen 1997, S. 11.

Contrescarpe von dem selben Architekten um einen Anbau erweitern (Abb. 201).¹⁴⁷¹ Dieser Anbau, der im Grunde genommen aus dem westlich neben dem Haupthaus gelegenen, aber vergrößerten und umgebauten Garten- beziehungsweise Waschhaus und einem diese beiden Gebäude verbindendem Gang bestand, sollte vornehmlich der Unterbringung seiner bis zu diesem Zeitpunkt beträchtlich gewachsenen Gemäldesammlung dienen. Dass die Wahl auf den Architekten der Kunsthalle fiel, ist nicht nur deshalb bemerkenswert, als Theodor Gerhard Lürman eines der ersten Mitglieder des Kunstvereins und seitdem durchgehend Mitglied und zeitweise sogar im dortigen Vorstand gewesen war¹⁴⁷², sondern auch insofern, als er von seinem Haus an der Contrescarpe aus vier Jahre lang (wenn die Bäume im Stadtgraben nicht belaubt waren) direkt auf die Kunsthalle im Süden auf der Höhe des Ostertores hatte blicken können (siehe markierter Stadtplan von 1861, Anhang XXXIII., Nr. 13 und Abb. 202). Theodor Gerhard Lürman hatte sich mit seinem Anbau also ein eigenes Galeriegebäude, eine eigene Kunsthalle in Miniatur errichten lassen.

Der von Rutenberg eigenhändig unterzeichnete Erweiterungsplan (Abb. 201) belegt im Übrigen eindeutig, dass Letzterer der Architekt des Hauses war und nicht – wie in allen entsprechenden Publikationen, Internetseiten und Datenbanken (bis 2009) fälschlich angegeben – Hermann Rauschenberg oder Heinrich Müller.¹⁴⁷³

Aus den 1860er Jahren sind zwei Dokumente erhalten, die Theodor Gerhard Lürman an seinem Lebensende als zurückblickenden, nachdenklichen und dankbaren Mann zeigen: Im Mai 1862 verfasste er einen Anhang zu seinem Gemäldekatalog, in dem er über den vergangenen Aufbau und den künftigen Verbleib seiner Sammlung reflektierte (siehe Anhang XL.)¹⁴⁷⁴ und im März 1864 artikulierte er seine „Gedanken und Gefühle“ anlässlich des 73. Geburtstages seiner Ehefrau¹⁴⁷⁵. Darüber hinaus existiert eine Abschrift des Testaments von ihm und seiner Frau, welches bereits 1856 aufgesetzt und 1864 unterzeichnet wurde und unter

1471 Vgl. Lüder Rutenberg: Erweiterungsplan Contrescarpe 22, Bremen 1. Octbr. 1853 (LfD Bremen, Planarchiv).

1472 Siehe Kapitel 2.5.2.2.9.

1473 Bei Stein, in der offiziellen Datenbank des LfD in Bremen und auf der Internetseite der Senatorischen Behörde für Inneres in Bremen wurde jeweils irrtümlich Rauschenberg als Architekt des Erweiterungsbau angegeben und das Datum auf 1856 festgelegt, vgl. Stein 1964, S. 482. Die Online-Datenbank des LfD Bremen sowie die Internetseite der Senatorischen Behörde für Inneres in Bremen wurden bereits korrigiert. Gustav Brandes gibt fälschlicherweise Heinrich Müller als Architekten des Erweiterungsbaus an, nennt aber das Datum der Unterzeichnung des Planes von Rutenberg (1853), vgl. Brandes 1939, S. 82.

1474 Vgl. Theodor Gerhard Lürman: „Anhang zu meinem Gemälde-Catalog zur Nachricht u. freundlichen Beherzigung meiner lieben Angehörigen nach meinem Tode“ (Bremen, 24. Mai 1862), transkribiert von B. v. Barsewisch, S. 1–3 (Familienarchiv B. v. Barsewisch), siehe Anhang XL.

1475 Vgl. Theodor Gerhard Lürman: „Meine Gedanken und Gefühle am 1. März 1864“, S. 1, in: Auszug aus der Familiengeschichte und den Stammtafeln der Familie Lürman, aufgestellt 1933 durch Georg Brauer (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

anderem die Sorge um die geistig zurückgebliebene Tochter Minna, die Verteilung des Familienvermögens und den Umgang mit dem Garten an der Contrescarpe und der Gemäldeammlung festlegt.¹⁴⁷⁶ Demnach wurde Minna in die Obhut ihrer Brüder empfohlen¹⁴⁷⁷, das Familienvermögen sollte auf alle drei Kinder zu gleichen Teilen verteilt werden¹⁴⁷⁸ und die Gemäldesammlung sollte so lange wie möglich in Familienbesitz bleiben¹⁴⁷⁹. Knapp ein Jahr nach der Unterzeichnung des Testaments, am 20. Februar 1865, starb Theodor Gerhard Lürman an Altersschwäche.¹⁴⁸⁰ In der Zeitschrift *Bremer Bürgerfreund* findet sich drei Tage später ihm zu Ehren ein Nachruf:

„Am Morgen des 20. Febr. vollendete hieselbst im 76. Jahre seines treu geführten Lebens Herr Aeltermann Theodor Lürman, Chef des weltbekannten Handlungshauses Joh. Stephan Lürman & Sohn. – Mit dem Verstorbenen, welcher am 14. Septbr. 1830 in das Collegium der Aeltermänner gewählt ward, ist abermals ein biederer, wackerer Ehrenmann, beseelt von ächten Bürgertugenden, von strenger Gewissenhaftigkeit und Rechtschaffenheit, ein thätiger und stets bereiter Helfer in allgemeiner wie in besonderer Noth, ein Förderer und Beschützer der Kunst und Wissenschaft, ein Mann, welcher die Zierde und der Stolz der Bremer Börse war, dessen Name in den fernsten Kreisen mit hoher Achtung genannt wird, wie er sich die seiner Mitbürger im besonderen Grade erworben, aus unserer Mitte geschieden, in der sein Andenken freundlich bewahrt bleiben wird.“¹⁴⁸¹

Theodor Gerhard Lürmans Frau Minna starb ein Jahr später, am 12. Februar 1866.¹⁴⁸² Aus den letzten Lebensjahren der Eheleute Lürman sind eine Daguerreotypie und eine Reproduktion überliefert, die die beiden im Alter zeigen (Abb. 203 und 204).

Das Vermögen, welches das Ehepaar Lürman seinen Kindern hinterließ, war sehr umfangreich: So belegt eine Aufschlüsselung vom Dezember 1866, dass sich das bewegliche Guthaben der im Februar desselben Jahres verstorbenen Witwe Minna Lürman auf 546.146 Taler Gold belief und in der Tat – gemäß dem letzten Willen des Ehepaars Lürman – gleichmäßig auf alle drei Kinder verteilt wurde.¹⁴⁸³ Darüber hinaus müssen folgende

1476 Vgl. Letztwillige Verfügung von Theodor Gerhard Lürman und Friederike Wilhelmine Dorothea Lürman geb. Frank über die Theilung ihres Vermögens unter ihre Kinder, unterzeichnet am 1. März 1864, abgeschrieben von A. Lürman 1866, transkribiert von der Verfasserin (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1477 Vgl. ebd., unter Punkt 6., S. 4–7.

1478 Vgl. ebd., S. 1 und unter Punkt 2, S. 2.

1479 Vgl. ebd., unter Punkt 5, S. 3 und 4.

1480 Vgl. Zivilstandsregister der Stadt Bremen, Sterbefälle 1846–1866, S. 157 (StA Bremen 4, 60/3).

1481 Unbekannter Autor (U. A.): „Bremen, den 22. Februar“, in: *Bremer Bürgerfreund*, Donnerstag, den 23. Februar 1865, 50. Jahrgang, 1. Quartal, Nr. 16, o.S. (Familienarchiv B. v. Barsewisch).

1482 Vgl. Auszug aus der Familiengeschichte und den Stammtafeln der Familie Lürman, aufgestellt 1933 durch Georg Brauer, Tafel 24, S. 11 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1483 Vgl. „Theodor Gerhard Lürman Frau – Senator August Lürman – Fräulein Minna Lürman – Familien Conto“, handschriftlich verfasst von Theodor Lürman, S. 1 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

Besitzungen zum Vermächtnis von Theodor Gerhard und Minna Lürman hinzugezählt werden: die (unbezifferten) Privatgrundstücke an der Contrescarpe und in Schönebeck mitsamt (unbeziffertem) Inventar, die Gemäldesammlung von Theodor Gerhard Lürman (1870 auf insgesamt 22.255 Taler Gold geschätzt)¹⁴⁸⁴, die Geschäftshäuser der Firma Stephan Lürman & Sohn (1867 auf 52.500 Reichstaler geschätzt)¹⁴⁸⁵ und der Anteil von Theodor Gerhard Lürman und seiner Frau an der Firma Stephan Lürman & Sohn. Letzterer dürfte ähnlich hoch gewesen sein wie der Betrag, mit dem Minna Lürman im Dezember 1865, also nach dem Tod ihres Ehemannes, noch an der Firma beteiligt war. Dieser belief sich auf 475.000 Taler Gold.¹⁴⁸⁶

Nachdem sich Theodor Lürman erst 1864 ein Haus an der Contrescarpe Nr. 67, Ecke Richtweg (siehe markierter Stadtplan von 1861, Anhang XXXIII., Nr. 27 und Abb. 205) hat bauen lassen¹⁴⁸⁷, bezog er nach dem Tod seiner Eltern (1865/66) das Haus an der Contrescarpe 22 und behielt einen Teil der im Hause befindlichen Gemäldesammlung. Der andere Teil der Gemäldesammlung ging an August¹⁴⁸⁸, der sich 1866 von Heinrich Müller (1819–1890)¹⁴⁸⁹ ein eigenes Haus auf dem westlichen Teil des Lürmanschen Grundstücks erbauen ließ, Contrescarpe 21, Ecke Meinkenstraße (Abb. 206). Im selben Jahr ließ Theodor das Haus von seinen Eltern, Contrescarpe 22, ebenfalls durch Müller erweitern beziehungsweise um ein Geschoss aufstocken.¹⁴⁹⁰ Im Landesamt für Denkmalpflege in Bremen existieren zwei spätere Ansichten, die den Straßenzug mit den Häusern der Söhne nach diesen Veränderungen zeigen (Abb. 207 und 208). Mit ihrer regen Bautätigkeit hatten die beiden Söhne im Übrigen auf den ausdrücklichen Wunsch ihrer Eltern reagiert, dass alle drei Kinder nach ihrem Ableben das elterliche Grundstück bewohnen mögen. Damit sollte einmal mehr die Gleichberechtigung

1484 Vgl. Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 2 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1485 Zu den Geschäftshäusern der Familie Lürman gehörten das Kontorhaus in der Obernstraße Nr. 9 und das Packhaus in der eine Parallelstraße nördlich verlaufenden Großen Hundestraße Nr. 48, vgl. „Schätzung, Bremen, den 28. Novbr. 1867, J. u. P. Alndt (?), S. 1 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1486 Vgl. Beglaubigung der Notare Dr. Emil Meinertzhagen und Georg Wilhelm Niemann vom 20. Dezember 1865, Nr. 1299, S. 3 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1487 Das Haus wurde 1927 abgetragen. Es musste dem Neubau des Verwaltungsgebäudes für die Norddeutsche Wollkämmerei und Kammgarnspinnerei weichen, das 1933 zum Haus des Reichs wurde, vgl. Stein 1964, S. 519 u. 520.

1488 Zu der nach dem Tod von Theodor Gerhard Lürman erfolgten Aufteilung seiner Gemäldesammlung unter seine Söhne geben die 1870 durch den Kunstmakler J. D. Dreyer erfolgten Schätzungen Aufschluss, vgl. Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Generalconsul Theodor Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1–4 (Familienarchiv B. v. Barsewisch) und Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1–2 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1489 Vgl. Ed. Gildemeister: Müller, Heinrich, in: BB, S. 345.

1490 Vgl. Stein 1964, S. 476–482.

aller drei Kinder und die Fürsorge um die geistig zurückgebliebene Schwester Minna gewährleistet und bewerkstelligt werden.¹⁴⁹¹ Minna Lürman wohnte sodann auch nachweislich im 1853 errichteten Anbau von Contrescarpe 22.¹⁴⁹²

August Lürman (Abb. 209 und 210) avancierte zum prominentesten Vertreter der Familie Lürman in Bremen: Er war von 1859 an Mitglied des Senats und für zwei Amtszeiten sogar Bürgermeister der Stadt Bremen (1886–1889 und 1891–1895).¹⁴⁹³ Das Wappen der Familie Lürman ist daher noch heute im oberen (alten) Rathaussaal an der östlichen Fensterfront zu sehen (Abb. 211 und 212). In seiner Position als Senator beziehungsweise Bürgermeister¹⁴⁹⁴ empfing August Lürman Kaiser Wilhelm II. (1859–1941) bei seinen Besuchen in Bremen anlässlich der Grundsteinlegung eines Denkmals zu Ehren dessen Großvaters Kaiser Wilhelm I. (1897–1888) im Jahre 1890 und anlässlich der Einweihung desselben 1893 auf dem Liebfrauenkirchhof (siehe markierter Stadtplan von 1861, Anhang XXXIII., Nr. 28 und Abb. 213 und 214).¹⁴⁹⁵ Bei der Grundsteinlegung 1890 logierte Kaiser Wilhelm II. sogar zwischen zwei Programmpunkten im Haus von August Lürman an der Contrescarpe 21 (Abb. 206). Fotografien, Tisch- beziehungsweise Sitzordnungen, Programme, Zeitungsartikel und niedergeschriebene Erinnerungen von Juliane Lürman, geb. von Lengerke, der Frau von August Lürman, zeugen von diesen besonderen Ereignissen.¹⁴⁹⁶

Dennoch sollte die erfolgreichste Zeit der Familie Lürman in Bremen mit Ende des 19.

1491 Vgl. Minna Lürman: „An meine beiden Söhne, Bremen, den 28 ten Juli 1865“, S. 1, transkribiert von B. v. Barsewisch (Familienarchiv B. v. Barsewisch).

1492 Vgl. August Lürman: Erinnerungen aus den Jahren meiner Kindheit und ersten Jugendzeit, nach dem Original abgeschrieben 1961 von B. v. Barsewisch, S. 2 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128) und BA 1870, S. 102.

1493 Vgl. Bippin: August Lürman, in: BB, S. 296.

1494 1890, im Jahr zwischen seinen beiden Amtszeiten als Bürgermeister, war August Lürman Senator. 1893 war er (zweiter) Bürgermeister, während Alfred Pauli (erster) Bürgermeister und Präsident des Senats war, vgl. Bippin: August Lürman, in: BB, S. 296 und BA 1893, S. 537.

1495 Das Reiterstandbild zu Ehren Kaiser Wilhelm I. war von Robert Bärwald (1858–1896) gestaltet worden und wurde 1942 eingeschmolzen, vgl. Mielsch, Beate: Denkmäler, Freiplastiken, Brunnen in Bremen 1800–1945, hrsg. vom Senator für Wissenschaft und Kunst (Bremer Bände zur Kulturpolitik, Band 3), Bremen 1980, S. 24–26.

Zu den Festivitäten anlässlich der Grundsteinlegung und der Einweihung des Kaiser Wilhelm Denkmals, vgl. Ritter, Malte: Hohenzollern in Bremen. Hanseatische Inszenierungen nationaler Festkultur anlässlich der Besuche Wilhelms I. und Wilhelms II. 1869 und 1890/93, in: Feste und Bräuche in Bremen (Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Hansestadt. Festschrift zum hundertsten Geburtstag des Focke-Museums. Jahrbuch der Wittheit zu Bremen), Bremen 1999/2000, S. 142–154.

1496 Vgl. Unbekannter Autor (U. A.): „Der Besuch Kaiser Wilhelms in Bremen“, in: Weser-Zeitung, Bremen, Montag, 21. April 1890, No. 15575, o. S.; U. A.: „Der Kaiserbesuch“, in: Bremer Courir, Bremen, 20. April 1890, No. 110, o. S.; U. A.: „Bremens Kaisertag“, in: Bremer Nachrichten. General-Anzeiger für Bremen und Umgegend, Mittwoch, 18. October 1893, No. 288, o. S. und U. A.: „Bremer Angelegenheiten. Zum Kaiserbesuch“, in: Bremer Nachrichten. General-Anzeiger für Bremen und Umgegend, Donnerstag, 19. October 1893, No. 289, S. 6 1890 sowie Juliane von Lengerke: „Der 21te April des Jahres 1890“ und „Zweiter Kaiserbesuch im Jahre 1893“, transkribiert von Unbekannt, S. 48–53 (alle StA Bremen, 7,128).

Jahrhunderts größtenteils beendet sein. 1889 starb Theodor, dreizehn Jahre später sein jüngerer Bruder August.¹⁴⁹⁷ Dessen Sohn Friedrich August Theodor (1861–1932) eiferte zwar seinem Vater als Richter und Senator nach¹⁴⁹⁸, doch durch den 1903/04 erfolgten Bankrott der Firma Stephan Lürman & Sohn, die sich im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in ein Geldinstitut verwandelt hatte¹⁴⁹⁹, war der Name Lürman zunächst stark in Mitleidenschaft gezogen worden: „Das Fallissement der Firma Lürman erregte in der ganzen Welt das größte Aufsehen, denn niemand hatte damals einen Zweifel in die absolute Bonität dieser Firma gesetzt.“¹⁵⁰⁰ Den Bankrott hatte Friedrich Theodor Lürman (1847–1925), der erstgeborene Sohn Theodors und Enkel von Theodor Gerhard Lürman, durch Spekulationen verursacht. Er war nach diesem Fiasko zunächst nach Griechenland, später in die USA geflüchtet.¹⁵⁰¹ Geo W. Hirschfeld berichtet im Anhang an den von Bernhard von Barsewisch transkribierten Brief des Firmengründers Stephan Lürman, dass sich – den Erzählungen seines Seniorpartners Peter F. Lentz nach – in Bremen einige Herren nach dem Bankrott des Bankhauses Lürman im Schütting versammelt hatten, um den Fond für die Errichtung des Bismarck-Denkmal am Dom, der bei Stephan Lürman & Sohn angelegt war, stillschweigend zu ersetzen.¹⁵⁰² In der Folge des Bankrotts der Lürmanschen Bank musste ein Teil der Gemäldesammlung von Theodor Gerhard Lürman, der bis dahin in der Familie seines Sohnes Theodor aufbewahrt worden war, 1904, nach dem Tod von Theodors Witwe Henriette (1903), schließlich verkauft werden.¹⁵⁰³

1497 Vgl. Auszug aus der Familiengeschichte und den Stammtafeln der Familie Lürman, aufgestellt 1933 durch Georg Brauer, S. 8 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1498 Vgl. Schwarzwälder 2002, S. 458.

1499 Spätestens ab dem Jahre 1845 wird die Firma Stephan Lürman & Sohn im Bremer Adressbuch als „Wechsel- und Commissionsgeschäft“ und 1855 erstmals als „Bank-Wechsel-und Commissionsgeschäft“ aufgeführt, während sie bis etwa 1840 nur als „Commissionshandlung“ bezeichnet wurde, vgl. BA 1815, S. 118, BA 1845, S. 176 und BA 1855, S. 93.
Die Entscheidung, die Firma Stephan Lürman & Sohn in eine Bank umzuwandeln, könnte aus dem Umstand erwachsen sein, dass die Leinenausfuhr in Bremen durch die aufkommende Baumwollindustrie bis zum Jahre 1848 nahezu vollständig verdrängt wurde, vgl. Rauters 1913 a, S. 16. Bei Beutin 1937 findet sich kein Eintrag zur Lürmanschen Bank.

1500 Peter F. Lentz, zitiert von Geo W. Hirschfeld, in: „Nachtrag zur Lebensgeschichte unseres Ahnen Stephan Lürman“, S. 3 (GM Familie Lürman, in: DIE MAUS).

1501 Vgl. Mündliche Aussage von B. v. Barsewisch.

1502 Vgl. Peter F. Lentz, zitiert von Geo W. Hirschfeld, in: „Nachtrag zur Lebensgeschichte unseres Ahnen Stephan Lürman“, S. 3 (GM Familie Lürman, in: DIE MAUS).
Bei Alfred Faust wird dieser Sachverhalt konkretisiert: Demnach belief sich der verloren gegangene Spendenfond auf 207.000 Mark. Er konnte innerhalb von 48 Stunden durch insgesamt 36 Spender, darunter unter anderen die Herren Schütte und Melchers, die jeweils 30.000 Mark aufbrachten, ersetzt werden, vgl. Faust 1960, S. 153.

1503 Vgl. Gemälde alter Meister in Tempera und Öl. Sammlung des Herrn A. Bruchmann, Magdeburg, welche wegen Umzuges versteigert wird. Galerie aus dem Besitz der Familie Lürmann, Bremen. Kleinere Beiträge aus anderem Besitz. Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Heft 1373, Berlin 1904 und Oelgemälde alter Meister. Dabei eine St. Petersburger Privatsammlung, neun Bilder aus dem Besitz der

Die Häuser an der Contrescarpe 21 und 22 bestehen noch heute (Abb. 215 und 216). Ihre Räumlichkeiten werden heute von einer Anwaltskanzlei (Nr. 21) und von der Senatorischen Behörde für Inneres (Nr. 22) genutzt. Contrescarpe 22 hat als ursprüngliches Sommerhaus der Kernfamilie Lürman die stärksten Veränderungen erfahren. Nach der Erweiterung im Auftrag von Theodor Lürman durch den Architekten Müller 1866 wurde 1904 vor allem die Innengestaltung des Hauses im Auftrag des neuen Besitzers, des Bankiers und Kunstsammlers Johann Georg Wolde (1845–1911)¹⁵⁰⁴ durch den Architekten und späteren kommissarischen Direktor der Kunsthalle Bremen (1946–1949), Rudolf Alexander Schröder (1878–1962)¹⁵⁰⁵ verändert.¹⁵⁰⁶ Zwischen 1939 und 1943 wurde der Anbau, der ehemals die Gemäldesammlung von Theodor Gerhard Lürman beherbergte, um ein Stockwerk abgetragen (Abb. 217-219) und 1963 schließlich durch einen Neubau ersetzt. Dieser wurde durch eine Verbindungshalle an den Altbau angeschlossen und bildet heute den Eingangsbereich der Senatorischen Behörde für Inneres. Die Karyatiden, die einst das erste Geschoss des Anbaus markierten, sind heute freistehend links vor dem Altbau aufgestellt (Abb. 220). Contrescarpe 22 ist heute das älteste noch erhaltene Haus in dieser Straße. Zusammen mit Haus Nr. 21 steht es unter Denkmalschutz.¹⁵⁰⁷

Auf dem Riensberger Friedhof, Feld AA 43a, erinnert eine Säule noch an die Familie (Abb. 221). Sie trägt an oberster Stelle den Namen und die Lebensdaten des Familien- und Firmengründers Stephan Lürman in Bremen.¹⁵⁰⁸ Der Brief desselben von 1813, an seine Kinder aus zweiter und dritter Ehe niedergeschrieben, ist sogar einmal (der Schrift nach zu urteilen, vermutlich gegen oder nach Ende des 19. Jahrhunderts) im Druck von Diercksen & Wiechlein erschienen (Abb. 222).¹⁵⁰⁹ Er belegt einmal mehr das Andenken der Familie Lürman an ihre Vorfahren.

Familie Lürmann, Bremen sowie interessante Porträts von Antoine Pesne aus dem Nachlaß des Kupferstechers G. F. Schmidt stammend. Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Heft 1414, Berlin 1905.

1504 Vgl. Hansen, Dorothee: Der Bremer Bankier Johann Georg Wolde und Adele Wolde – zwei Porträts von Max Liebermann, in: Kat. Ausst. Bremen 2003, S. 13.

1505 Vgl. Seekamp, Hans-Jürgen: Schröder, Rudolf Alexander, in: BB 1912–1969, S. 462 u. 463.

1506 Vgl. Interne Datenbank des LfD Bremen, Contrescarpe 22–24.

1507 Vgl. ebd.

1508 Die monumentale Säule aus Obernkirchner Sandstein (Oberweser-Region) mit korinthischem Kapitell gehört zu den Grabdenkmälern auf dem Riensberger Friedhof mit Denkmalwert. Künstler und exaktes Entstehungsdatum sind jedoch unbekannt, vgl. Kartei historischer Grabmale in Bremen mit Denkmalwert (LfD Bremen).

1509 Vgl. Copie eines Briefes von Stephan Lürman für seine Kinder aus 2. und 3. Ehe niedergeschrieben. Druck v. Diercksen & Wiechlein (GM Familie Lürman, in DIE MAUS).

Im Vorhergehenden wurde diese gedruckte Kopie des Briefes von Stephan Lürman nicht zitiert, da sie im Gegensatz zu der von Geo W. Hirschfeld abgeschrieben Transkription des originalen Briefes von Herrn v. Barsewisch fehlerhaft sein soll, vgl. Hirschfeld, Geo W.: „Vorwort“ (GM Familie Lürman, in DIE MAUS) und mündliche Aussage von B. v. Barsewisch.

2.5.2.2. Die Gemäldesammlung des Aeltermann Theodor Gerhard Lürman

2.5.2.2.1. Nachwirkung und wissenschaftliche Rezeption der Sammlung Lürman

Die Gemäldesammlung von Theodor Gerhard Lürman hat in der Forschungsliteratur bisher kaum Beachtung gefunden. So beschränkt sich die wissenschaftliche Rezeption der Sammlung Lürman hauptsächlich auf Erwähnungen in Gemäldeverzeichnissen wie beispielsweise in denen von Parthey und Hofstede de Groot¹⁵¹⁰ oder in Sammlungs- oder Ausstellungskatalogen der Kunsthalle Bremen. Dabei wurde die Sammlung jedoch nie als Ganzes betrachtet, sondern lediglich auf die Herkunft einzelner Gemälde aus dieser Sammlung verwiesen. Daher kommt es, dass Gustav Paulis Artikel über die Gemäldesammlung der Familie Lürman in der *Zeitschrift für Bildende Kunst* aus dem Jahre 1904 den bis dato umfangreichsten und einzigen Forschungsbeitrag darstellt. Pauli setzte sich darin vor allem mit den Glanzstücken der Sammlung und der Qualität der Gemälde beziehungsweise mit der Einordnung einiger Gemälde in das Gesamtwerk ihrer Urheber auseinander.¹⁵¹¹ Schon damals konstatierte er:

„Es muß den Kunstfreund und Bremer mit einer gewissen Beschämung erfüllen, daß eine so reichhaltige und umfängliche Privatsammlung wie die hier geschilderte, in ihrer Heimat so wenig gewürdigt worden ist. Er muß es bedauern, daß es nach Lage der Dinge nicht möglich war, den Gesamtbestand vereinigt zu erhalten [...]. Eine der Lürmanschen Galerie annähernd vergleichbare Sammlung älterer Gemälde gibt es in Bremen längst nicht mehr. Was noch von bedeutenderen Werken alter Malerei hie und da sich im bremischen Privatbesitz erhalten hat, wird hoffentlich eine Leihausstellung in der Kunsthalle, die wir für das Frühjahr 1905 planen, zusammenfassend zeigen.“¹⁵¹²

Die im letzten Satz angesprochene Ausstellung fand noch im Oktober desselben Jahres statt. Im Vorwort des Ausstellungskataloges brachte Pauli zum Ausdruck, dass ihn die Auflösung der Sammlung Lürman tatsächlich zu dieser Ausstellung bewegt hatte:

„Seitdem in jüngster Zeit nun auch die letzte grössere bremische Privatsammlung alter Gemälde durch Erbgang aufgelöst worden ist, war Eile geboten, um noch einmal alles Erreichbare zusammenzuziehen.“¹⁵¹³

1510 Vgl. Parthey, G.: Deutscher Bildersaal. Verzeichniss der in Deutschland vorhandenen Oelbilder verstorbener Maler aller Schulen in alphabetischer Folge zusammengestellt, 2 Bände, Berlin 1863/64 und Hofstede de Groot, Cornelis: Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts, 10 Bände, Esslingen u. a. 1907–1928.

1511 Vgl. Pauli 1904, S. 166–176.

1512 Ebd., S. 176.

1513 Kat. Ausst. Bremen 1904, S. 5.

Auf die Ausstellung 1904 folgte fünf Jahre später erneut eine Ausstellung zu Gemälden aus bremischem Privatbesitz.¹⁵¹⁴ Bei beiden Ausstellungen wurde jeweils eine größere Zahl von Gemälden aus der Sammlung Theodor Gerhard Lürmans gezeigt: 1904 waren es 55 Gemälde (1904) und 1909 waren es 23 Gemälde.¹⁵¹⁵ Im Nachlass der Familie Lürman im Staatsarchiv in Bremen befinden sich zwei Leihscheine, die 1904 anlässlich der Ausstellung historischer Gemälde aus Bremischem Privatbesitz von Gustav Pauli und Carl Schumacher an den Leihgeber Friedrich August Theodor Lürman ausgehändigt wurden. Sie belegen, dass dieser insgesamt 13 Gemälde aus seinem Besitz als Leihgaben zu dieser Ausstellung beisteuerte (Abb. 233 und 234).

Die Präsentation einiger Gemälde aus der Sammlung Lürman im Rahmen dieser Ausstellung war insofern von größerer Bedeutung gewesen, als zwei Niederländerspezialisten eigens nach Bremen anreisten, um die dort ausgestellten Gemälde zu begutachten:

„Erfreulicherweise wurde die Ausstellung von einigen auswärtigen Kennern besucht, unter denen die Herren Hofstede de Groot und Dr. Martins unsere kostbaren Schätze, die niederländischen Gemälde einer sorgfältigen Prüfung unterzogen.“¹⁵¹⁶

Allerdings wurden letztlich nur drei Gemälde aus der Sammlung Lürman auf diese Ausstellung hin in das „Beschreibende und kritische Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts“ (1907–1928) von Hofstede de Groot aufgenommen.¹⁵¹⁷ Und auch hier wurde die Sammlung Lürman lediglich zur Standortbeziehungsweise Herkunftsbestimmung aufgeführt. Eine Erstbearbeitung der Sammlung Lürman erschien also notwendig.

1514 Vgl. Kat. Ausst. Bremen 1904 und Leihausstellung von Gemälden, Zeichnungen und Bildwerken aus bremischem Privatbesitz in der Kunsthalle zu Bremen, 11. April bis 8. Mai 1909, Bremen 1909.

1515 Vgl. Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 7, 8, 17, 24, 32, 38, 39, 40, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 52–54, 56, 61, 62, 64, 68, 70, 71, 74, 79, 80, 82, 84, 85, 86, 91, 98, 104, 108, 120, 122, 125, 128 oder 129, 136, 141, 142, 161, 162, 167, 172, 173, 174, 186, 189, 192, 201, 203, 205, 221, 227 (1904) und Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 7, 8, 32, 45, 47, 48, 49, 50, 84–86, 91, 120, 122, 125, 128 oder 129, 141, 162, 167, 186, 189, 192 und 221 (1909).

1516 Pauli 1905, S. 5.

1517 Vgl. Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 32, 162 und 209.

2.5.2.2.2. *Bestand und Umfang der Sammlung – zum Gemäldekatalog und zu dessen Überarbeitung*

Die Gemäldesammlung von Theodor Gerhard Lürman umfasste mindestens 256 Werke. Das belegt der originale, vom Besitzer handschriftlich verfasste Katalog (Kat. Slg. Lürman). Darüber hinaus sind zwölf Gemälde dokumentiert, die im Besitz von Theodor Gerhard Lürman gewesen sein sollen beziehungsweise gewesen sind, aber nicht in den Katalog aufgenommen wurden.¹⁵¹⁸

Neben dieser verhältnismäßig großen Anzahl an Gemälden besaß Theodor Gerhard Lürman auch noch eine sowohl quantitativ als auch qualitativ eher unbedeutende Sammlung von Reproduktionsgraphiken nach alten Meistern sowie eine Skulptur von Carl Steinhäuser und eine von dessen jüngeren Bruder Adolf Georg Gustav Steinhäuser. Das belegen eine „Taxation von Kupferstichen im Nachlasse Herrn Aelterm. T. Lürman“ von Johann Daniel Dreyer vom 11. Juni 1866¹⁵¹⁹ und ein handschriftlicher Zusatz über die beiden Skulpturen, verfasst von August Lürman und unterzeichnet von Theodor Lürman unterhalb einer Schätzung von Gemälden im Besitz von August Lürman.¹⁵²⁰ Die Schätzung wurde 1870 neben einer Schätzung der Gemälde im Besitz von Theodor Lürman anlässlich der erfolgten Aufteilung der Gemäldesammlung unter die Söhne vorgenommen.

1518 In Ausstellungskatalogen bzw. -berichten des Kunstvereins in Bremen von 1847 bis 1856 werden insgesamt sechs Gemälde genannt, die Theodor Gerhard Lürman dort gekauft bzw. als Leihgabe zur Verfügung gestellt hat und die nicht im Kat. Slg. Lürman verzeichnet sind. Dazu zählen ein Gemälde von W. Steinhäuser, ein Gemälde von Ph. De la Rive, eines von A. Achenbach, eines von Roosenboom und Verboeckhoven, eines von A. Zimmermann und eines von Kluyver, vgl. Ber./Verz. 1847, Nr. 471; Ber./Verz. 1849, Nr. 336; Ber./Verz. 1852, S. 22; Ber./Verz. 1854, S. 26; Ber./Verz. 1856, S. 24; Ber./Verz. 1860, S. 24 (A KH Bremen, Berichte und Verzeichnisse der Gemälde Ausstellungen in Bremen, 1829–1852 und Jahres-Berichte 1843–1878)

Des Weiteren ist im Auktionskatalog der Sammlung Meinertzhagen eine handschriftliche Notiz neben einem Gemälde von Hans Schäuflein auszumachen, die Lürman als Käufer nennt. Das Gemälde ist jedoch nicht im Gemäldekatalog von Lürman nachweisbar, vgl. Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen), Nr. 194, S. 63 (A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834).

Die drei Gemälde, die Theodor Gerhard Lürman 1861 und 1863 dem Kunstverein schenkte (siehe Kapitel 2.4.5.), wurden ebenfalls nicht in den Gemäldekatalog aufgenommen. Darüber hinaus verweist Lürman in seinem Katalog bei einem Gemälde von Anton Albers auf zwei weitere Gemälde vom selben Künstler, die in seinem Landgut in Schönebeck hingen, aber ebenfalls nicht in seinem Gemäldekatalog dokumentiert wurden, vgl. Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 250.

Letzteres legt die Vermutung nahe, dass Lürman nur die Gemälde katalogisiert hat, die in seiner Gemäldegalerie bzw. in seinem Haus an der Contrescarpe hingen. In folgenden Betrachtungen werden nur die Gemälde berücksichtigt, die im Katalog von Theodor Gerhard Lürman aufgeführt sind.

1519 Vgl. J. D. Dreyer: Taxation von Kupferstichen in Nachlasse Herrn Aeltermann T. Lürman, Bremen d. 11. Juni 1866, 2 Seiten (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1520 Vgl. J. D. Dreyer: Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, S. 2 (StA Bremen: Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

Bei den zwei Skulpturen aus dem Besitz von Theodor Gerhard Lürman handelte es sich um das sogenannte Muschelmädchen (Abb. 223) von Carl Steinhäuser und einen *Badenden Knaben* von Adolf Gustav Georg Steinhäuser.¹⁵²¹ Vor allem das *Muschelmädchen* stellte wohl eine Besonderheit dar, weil diese Skulptur das erste Werk von Carl Steinhäuser war, das während seines Aufenthaltes in Rom entstanden ist, und diese Fassung eine der oder die erste(n) Ausführung(en) war, die der Bildhauer 1837 von dieser Figur in Marmor angefertigt hatte.¹⁵²² 1838 schrieb die Schriftstellerin Hedwig Hülle (1794–1861), dass das Eintreffen dieser Skulptur in Bremen und der Ankauf derselben ein regelrechtes Ereignis gewesen waren:

„[...] jetzt aber ist ein Werk von ihm [Carl Steinhäuser] hier angelangt, das gerechte Bewunderung erregt. Nämlich eine Statue von cararischem Marmor, darstellend eine so eben dem Bade des Meeres entstiegene junge Muschelsammlerin. [...] Der Vater des jungen Künstlers war so gefällig, während einer geraumen Zeit jedem, der es wünschte, das Kunstwerk zu zeigen. Doch musste am Ende dieser Gefälligkeit ein Ziel gesetzt werden, weil sich täglich 2–300 Menschen einstellten, von denen nicht alle den Stempel der Kennerschaft und Wissbegierde an der Stirn trugen. Die Statue wartet nur auf die Vollendung eines Postaments, um in der Villa eines hiesigen kunstsinnigen Kaufherrn [gemeint ist Theodor Gerhard Lürman], nahe unserem schönen Walle, aufgestellt zu werden. Derselbe hat sie, wie es heißt, für 1200 Taler Gold gekauft.“¹⁵²³

Festzuhalten ist also, dass Theodor Gerhard Lürman auch Druckgraphiken und Skulpturen gesammelt hat, dass diese Sammlungsbestände aufgrund ihrer Quantität und Qualität aber gegenüber der Gemäldesammlung vernachlässigt werden können und deshalb im Nachstehenden nicht weiter berücksichtigt werden. Im Zentrum folgender Untersuchungen steht demnach die Gemäldesammlung von Theodor Gerhard Lürman. Die Hauptquelle hierfür bildet der eigens vom Besitzer angefertigte Gemäldekatalog. Dieser befindet sich zusammen mit einer Abschrift (Abschrift Kat. Slg. Lürman) im Archiv der Kunsthalle Bremen (Abb. 224–227). Es ist anzunehmen, dass beide Kataloge (Original und Abschrift) um 1904 dorthin gelangten. Zu diesem Zeitpunkt beschäftigte sich Gustav Pauli, der erste wissenschaftliche Leiter der Kunsthalle Bremen, nämlich eingehender mit dem Bestand und dem Verbleib der

1521 Das *Muschelmädchen* konnte im Werkverzeichnis zu Carl Steinhäuser, herausgegeben von Helke Kammerer-Grothaus, als *Mädchen mit der Muschel* identifiziert werden. Die Skulptur gilt heute als verschollen. Abbildung 223 zeigt die Fassung von 1837 in Gips. Weitere Ausführungen wie die aus dem Besitz von Theodor Gerhard Lürman in Marmor befinden beziehungsweise befanden sich in der Orangerie in Potsdam-Sanssouci und im Museum of Art in Philadelphia, vgl. Kammerer-Grothaus 2004, S. 73 und 74.

Der *Badende Knabe* von A. G. G. Steinhäuser wurde 1892 im ersten Sammlungskatalog der Kunsthalle Bremen als ein weiteres Werk dieses Künstlers erwähnt, vgl. Hurm 1892, S. 149.

1522 Vgl. Kammerer-Grothaus 2004, S. 24, 73 u. 74 und Hurm 1892, S. 151.

1523 Hülle, Hedwig: Bremen, Oktober 1838, zitiert nach Schwarzwälder 2007, S. 360.

Sammlung Lürman. Das lag zum einen daran, dass die Gemälde aus dem Besitz der Söhne von Theodor Gerhard Lürman nach dem Tod ihrer Witwen Henriette Lürman (gest. 24. April 1903) und Juliane Lürman (gest. 6. April 1904) in die nächste Generation übereignet, aber teilweise auch veräußert wurden¹⁵²⁴ und Pauli dabei einige Gemälde für die Sammlung des Kunstvereins in Bremen gewinnen konnte.¹⁵²⁵ Zum anderen hing es damit zusammen, dass Pauli am Ende des Jahres eine Ausstellung mit historischen Gemälden aus Bremer Privatbesitz in der Kunsthalle Bremen veranstaltet hatte.¹⁵²⁶ Im Zuge seiner Beschäftigung mit der Gemäldesammlung der Familie Lürman hatte er 1904 sogar einen Aufsatz über selbige in der *Zeitschrift für Bildende Kunst* veröffentlicht.¹⁵²⁷ Die Notizen, die sich im originalen Katalog an den Seiten vieler Gemäldebeschreibungen (Abb. 225) befinden und Aufschluss über den Verbleib der entsprechenden Gemälde nach 1904 bieten, stammen sodann auch von Pauli – das hat der Abgleich mit den überlieferten Briefen von Pauli im Archiv der Kunsthalle Bremen ergeben.

Die Randbemerkungen in der Abschrift des originalen Kataloges (Abb. 227), die den Verbleib der Gemälde nach 1865 (dem Todesjahr von Theodor Gerhard Lürman) und 1904 dokumentieren, konnten leider nicht zugeordnet werden. Beide Arten von Ergänzungen stellen jedenfalls einen wichtigen Anhaltspunkt bei der Ermittlung des Verbleibs der Gemälde dar.¹⁵²⁸

Theodor Gerhard Lürman verfasste seinen Gemäldekatalog vermutlich erst am Ende seines Lebens. Dafür sprechen mehrere Indizien. Zunächst einmal kann von vornherein ausgeschlossen werden, dass er die Gemälde nach dem Datum des Eingangs in die Sammlung aufgenommen hat. Das hat die Provenienzforschung ergeben. Demnach sind Gemälde aus ein und derselben Vorgängersammlung beziehungsweise aus ein und demselben Auktionskatalog nämlich an ganz unterschiedlicher Stelle im Katalog verzeichnet.¹⁵²⁹

1524 Im März 1904 wurden einige Gemälde aus dem Besitz von Theodor Lürman beim Auktionshaus Lepke in Berlin angeboten, vgl. Kat. Aukt. Lepke 1904.

1525 Siehe Kapitel 2.5.2.2.5.

1526 Vgl. Kat. Ausst. KH Bremen 1904 (Katalog der Ausstellung historischer Gemälde aus bremischem Privatbesitz in der Kunsthalle, Bremen Oktober 1904) und Pauli, Gustav: Gemälde alter Meister im bremischen Privatbesitz. Eine Erinnerung an die Ausstellung in der Kunsthalle zu Bremen in den Monaten Oktober und November 1904, Bremen 1905.

1527 Vgl. Pauli, Gustav: Die Gemäldesammlung der Familie Lürman, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, hrsg. von E. A. Seemann, Band 15, Leipzig 1904, S. 166–176.

1528 Siehe Kapitel 2.5.2.2.5.

1529 So sind beispielsweise Gemälde aus der Sammlung G. C. Garlichs, die nach Angabe von Theodor Gerhard Lürman aus dieser Sammlung stammen und sodann auch im entsprechenden Auktionskatalog nachgewiesen werden konnten, nicht nacheinander im Katalog der Sammlung Lürman verzeichnet, vgl. Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 79, 89, 98, 119 u. 226. Rein theoretisch könnte die Sammlung Garlichs natürlich nur eine frühere Vorgängersammlung sein und

Den wohl besten Hinweis auf die Katalogisierungsmodalitäten liefert der sogenannte Anhang von Theodor Gerhard Lürman zu seinem Gemäldekatalog, den dieser am 24. Mai 1862 in Form eines Briefes an seine Angehörigen geschrieben hat (siehe Anhang XL.). Der Bestimmung nach zu urteilen („Anhang zu meinem Gemälde-Catalog zur Nachricht u. freundlichen Beherzigung meiner lieben Angehörigen nach meinem Tode“), müsste der Katalog vor 1862, möglicherweise im Zuge einer Nachlassregelung abgefasst worden sein. Bedenkt man, dass das Testament von Theodor Gerhard Lürman und seiner Frau 1856 aufgesetzt und 1864 unterzeichnet wurde¹⁵³⁰, könnte man den Entstehungszeitraum des Kataloges zwischen 1856 und 1862 ansetzen. Am ehesten vorstellbar wäre jedoch, dass der Katalog im Rahmen einer Bestimmung der Vermögensverhältnisse und Aufteilung derselben, kurz vor Abfassen des Anhangs zum Katalog, also um 1861/62 in einem Durchgang entstanden ist. Dennoch ist nicht auszuschließen, dass bis zum Tod von Theodor Gerhard Lürman im Februar 1865 mögliche Neuzugänge ergänzt wurden.

Im Katalog der Gemälde des 14. bis 18. Jahrhunderts der Kunsthalle Bremen, herausgegeben von Corinna Höper, wird der Katalog der Sammlung Lürman auf den Zeitraum zwischen 1860 und 1870 datiert.¹⁵³¹ Die Gründe hierfür sind allerdings unbekannt.

Da die Gemälde im Katalog der Sammlung Lürman nicht alphabetisch geordnet sind und aus den vorangehenden Überlegungen zu schließen ist, dass Theodor Gerhard Lürman diese in einem Durchgang und nicht über Jahrzehnte hinweg katalogisiert hat, wäre es durchaus möglich, dass die Reihenfolge der verzeichneten Gemälde die Hängung in seinem Anbau beziehungsweise in seinem Haus an der Contrescarpe 22 wiedergibt. Dies trifft jedoch vermutlich ebenso wenig zu wie die Annahme der Dokumentation nach Eingangsdaten, da keinerlei Logik (etwa eine Gruppierung bestimmter Motive, Epochen oder Künstler) in der Art der Bestandsaufnahme auszumachen ist. So kommt man letztlich zu dem Ergebnis, dass Theodor Gerhard Lürman seine Sammlung aus dem Gedächtnis, nach Vorliebe oder gar nach Belieben katalogisiert haben könnte. Interessant ist in diesem Zusammenhang im Übrigen, dass er die Gemälde, die er dem Kunstverein in Bremen noch zu Lebzeiten, 1861 und 1863

Theodor Gerhard Lürman könnte die entsprechenden Gemälde auch erst später erworben haben, aber da er bei Nr. 79 und 119 seines Kataloges den Wortlaut der Bildbeschreibungen aus dem Auktionskatalog der Slg. Garlichs quasi zitiert, ist das hier eher unwahrscheinlich. Es ist davon auszugehen, dass Theodor Gerhard Lürman Auktionen in Bremen selbst beigewohnt hat und auch bei diesen direkt gekauft hat.

1530 Vgl. Letztwillige Verfügung von Theodor Gerhard Lürman und Friederike Wilhelmine Dorothea Lürman geb. Frank über die Theilung ihres Vermögens unter ihre Kinder, unterzeichnet am 1. März 1864, abgeschrieben von A. Lürman 1866, transkribiert von der Verfasserin (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1531 Vgl. Höper 1990, S. 35, 52, 81, 116, 136, 171, 197, 206, 226, 241, 286, 309, 319, 329, 346, 347 u. 348.

vermacht hatte¹⁵³², erst gar nicht in seinen Katalog aufgenommen hat. Er muss zum Zeitpunkt des Einkaufs oder der Katalogisierung entweder schon gewusst haben, dass er die Gemälde abgeben wird, oder die Schenkungen lagen zum Zeitpunkt der Niederschrift des Kataloges bereits zurück.

Die Form der Katalogisierung, die Theodor Gerhard Lürman gewählt hat, ist – nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten gesehen – eher die eines Liebhabers als die eines Fachmanns. So sind lediglich die Namen der Künstler, teilweise Verweise auf eine Signatur des Urhebers, meist verhältnismäßig ausführliche Motivbeschreibungen und nur bei circa neunzig Gemälden von insgesamt 256 eine oder die letzte Vorgängersammlung niedergeschrieben. Im Zentrum von Theodor Gerhard Lürmans Bestandsaufnahme stand also ganz offensichtlich die Identifizierung der Gemälde anhand der Benennung der Urheber und der Beschreibung der dargestellten Motive, die Bedeutung der Werke für ihn als Sammler, die in manchen Schilderungen besonders stark zum Ausdruck kommt¹⁵³³, und vielleicht noch die Hervorhebung prominenter Vorgängersammlungen als Ausdruck der besonderen Herkunft mancher Gemälde. Ganz sicher ging es ihm aber nicht um kunsthistorisch relevante Formalia wie Maße oder Technik der Gemälde oder gar um die Möglichkeit, die Entstehungsgeschichte der Sammlung nachvollziehbar zu machen.

Im Katalog der Sammlung Lürman fehlen also überwiegend konkrete Angaben zu Lebensdaten und Herkunft der Urheber, zu Technik und Maßen, zum Datum und zur Art des Eingangs in die Sammlung und zur Herkunft der Gemälde.

Die Überarbeitung des Kataloges der Sammlung Lürman erschien also einerseits aufgrund der dürftigen Angaben im originalen Katalog als notwendig und ergab sich andererseits daraus, dass eine Lösung gefunden werden musste, wie all diejenigen Zusatzinformationen zu den Gemälden dokumentiert werden könnten, die bei der Durchsicht des Nachlasses der Familie Lürman im Staatsarchiv in Bremen und in Privatbesitz, bei der Recherche in Auktions- und Ausstellungskatalogen, in den Inventarbüchern und Sammlungskatalogen der Kunsthalle Bremen, in Künstlerlexika und bei der Begutachtung einiger weniger erhaltener Gemälde in Privatbesitz zusammengetragen wurden. Immerhin war das Ergebnis dieser groß angelegten Recherche, dass anhand von Auktions- und Ausstellungskatalogen die Herkunft von 18 der circa neunzig diesbezüglich von Theodor Gerhard Lürman ausgewiesenen

1532 Siehe Kapitel 2.4.5.

1533 Siehe Kapitel 2.5.2.2.8.

Gemälde verifiziert¹⁵³⁴ und etwa 18 sichere¹⁵³⁵ und 84 mögliche¹⁵³⁶ neue Herkunftsnachweise hergestellt werden konnten sowie bei 22 Gemälden zumindest der Zeitpunkt des Eingangs in die Sammlung näher bestimmt werden konnte¹⁵³⁷. Es konnte also für eine nicht unerhebliche Anzahl von Gemälden (circa 120) herausgefunden werden, woher diese höchstwahrscheinlich stammten. Außerdem konnten mit Hilfe von Auktions-, Ausstellungs- und Sammlungskatalogen zumindest bei einigen Gemälden Motivbeschreibungen und bisher fehlende, aber kunsthistorisch durchaus relevante Formalia wie Technik und Maße ergänzt werden. Darüber hinaus konnten manche Zuschreibungen berichtigt und von circa 20% aller Gemälde Abbildungen ermittelt werden. Anhand des Allgemeinen Künstlerlexikons (AKL) wurden schließlich die Lebensdaten, Geburts- und Sterbeorte aller Künstler vervollständigt.

Die Überarbeitung der Sammlung Lürman befindet sich im Anhang zu dieser Arbeit unter Punkt XLIV. Zu jedem der 256 Gemälde wurde eine Tabelle erstellt, in die sowohl die Angaben aus dem originalen Katalog (kursiv gesetzt) als auch alle Forschungsergebnisse eingetragen wurden. Sofern eine Abbildung zu dem entsprechenden Gemälde existiert, wurde diese im Anschluss an die Tabelle eingefügt. Um die Lesbarkeit der Überarbeitung zu erleichtern, wurde eine Art Register und ein Quellen- und Literaturverzeichnis zu den in den Tabellen zitierten Dokumenten vorangestellt. Die Angaben in der Überarbeitung ohne Nachweis in Klammern stammen von der Verfasserin.

Die Überarbeitung des Gemäldekataloges von Theodor Gerhard Lürman wurde als Ergänzung der Angaben im originalen Katalog begriffen. Deshalb wurde die vom Verfasser vorgenommene Reihenfolge der Gemälde – auch wenn sie zunächst keiner Logik zu folgen scheint – bewusst beibehalten. Die vorgenommene Überarbeitung des Kataloges der Sammlung Lürman geht also vom Zustand der Gemäldesammlung zum Zeitpunkt der Katalogisierung aus, welcher unter anderem durch die Ergebnisse zur Herkunft und zum Verbleib der Gemälde erweitert wurde.

1534 Vgl. Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 43, 47, 48, 77, 78, 79, 89, 98, 119, 132, 133, 136, 146, 175, 176, 192, 203 u. 226.

1535 Vgl. Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 29, 30, 49, 131, 134, 147, 148, 149, 156, 157, 163, 164, 190, 197, 211, 215, 217, 219.

1536 Vgl. Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 2, 4, 6, 9, 10, 18, 20, 21, 23, 24, 27, 31, 32, 38, 40, 44, 46, 51, 57, 60, 61, 62, 62, 64, 65, 66, 69, 72, 72, 82, 88, 91, 93, 94, 97, 101, 112, 114, 115, 120, 122, 125, 142, 154, 155, 158, 170, 171, 173, 174, 182, 183, 184, 185, 196, 212, 213, 215, 216, 222, 223, 224, 225, 233, 238, 239, 244, 245, 246, 247, 251, 252 u. 253.

1537 Vgl. Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 19, 24, 26, 45, 53, 54, 75, 76, 83, 86, 95, 108, 110, 123, 124, 126, 151, 159, 160, 161, 167 u. 221.

2.5.2.2.3. Aufbau und Entstehungsmodalitäten

Die Gemäldesammlung von Theodor Gerhard Lürman ist nach eigener Aussage in einem Zeitraum von fünfzig Jahren, zwischen 1813/14 und 1862 entstanden:

„Die in dem Catalog verzeichneten Bilder sind von mir größtentheils seit der Befreiungs Zeit vom Napoleonischen Joch gesammelt u. habe ich dabei besonders nur zu bedauern, daß meine pecuniären Mittel mir nicht schon ein paar Jahr früher es gestatteten noch manchen Schatz aus den alten Bremer Häusern fest zu halten.“¹⁵³⁸

Auch wenn Theodor Gerhard Lürman seinen Gemäldekatalog vermutlich vor Abfassen des Anhangs zu selbigem (1862) angelegt hat, ist nicht auszuschließen, dass er auch danach, noch bis zu seinem Tod im Jahre 1865 Gemälde gesammelt und diese in seinem Katalog ergänzt hat. Insofern müsste der Entstehungszeitraum der Sammlung Lürman korrekterweise bis 1865 erweitert werden.

Nun stellt sich die Frage, wie Theodor Gerhard Lürman seine Gemäldesammlung zusammengestellt hat. Zunächst einmal muss erläutert werden, dass Lürman zwei Sammlungsschwerpunkte hatte: erstens niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts (106 Gemälde: circa 41%) und zweitens zeitgenössische deutsche Malerei (40 Gemälde: circa 16%) (siehe Anhang XLI.). Damit spiegelte Lürman einerseits die in Kapitel 1.4. vorliegender Arbeit behandelte Sammlerriege konservativen Geschmacks wider, die sich mit dem Sammeln alter Meister auf sicheres Terrain begeben hatte, und andererseits adaptierte er die Ausstellungs- und Sammlungspolitik des Kunstvereins in Bremen, welche spätestens ab 1843 in den Dienst zeitgenössischer nationaler beziehungsweise lokaler Kunst gestellt worden war und in Kapitel 2.4. besprochen wurde.

Um oben gestellte Frage trotz der fehlenden Informationen über die Erwerbsmodalitäten der Gemälde im Sammlungskatalog von Theodor Gerhard Lürman beantworten zu können, wurde versucht, die Herkunft und die Eingangsarten so vieler Gemälde wie möglich zu rekonstruieren.

Hierbei wurde nach zwei Verfahren vorgegangen: Da Lürman in seinem Sammlungskatalog circa 68 Gemälde aus lokalen Vorgängersammlungen beziehungsweise von Bremer Privatleuten und etwa 22 Gemälde aus auswärtigen Sammlungen beziehungsweise von auswärtigen Besitzern benannte (siehe Anhang V.), wurde diesen

¹⁵³⁸ Theodor Gerhard Lürman: „Anhang zu meinem Gemälde-Catalog“, Bremen, 24. Mai 1862, S. 1, transkribiert von Bernhard von Barsewisch (Familienarchiv B. v. Barsewisch).

Angaben zunächst nachgegangen und versucht, die Personen zu identifizieren beziehungsweise die entsprechenden Auktionskataloge ausfindig zu machen. Daneben wurden gewissermaßen auf Verdacht weitere Bremer Auktionskataloge sowie die Ausstellungen des Kunstvereins in Bremen und die entsprechenden Verzeichnisse über die dort stattgefundenen Gemäldeankäufe und Verlosungen durchgesehen.

Bei dem Versuch, die im Katalog der Sammlung Lürman genannten Vorbesitzer zu bestimmen beziehungsweise die entsprechenden Auktionskataloge zu ermitteln, wurde die Möglichkeit, dass es sich bei den von Lürman gemachten Angaben auch um den prominentesten oder präsentesten Vorbesitzer¹⁵³⁹ handeln konnte und nicht zwingend um den letzten Eigentümer handeln musste, nicht außer Acht gelassen. Um dies jedoch für alle angegebenen Vorgängersammlungen und Vorbesitzer ausschließen zu können, mussten diese eben erst identifiziert werden. Nur auf diese Weise konnte der Eingangszeitraum der entsprechenden Gemälde und ihre Eingangsart in die Sammlung Lürman näher definiert werden.

Zur Identifizierung der angegebenen Sammlungen und Besitzer wurden Lexika und Nachschlagewerke wie die Allgemeine Deutsche Biographie (ADB), die Bremische Biographie des 19. Jahrhunderts (BB), das Bremer Adressbuch (BA), das *Répertoire des catalogues des ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité* von Frits Lugt¹⁵⁴⁰, die in Hinblick auf biographische Daten von Zeitgenossen Lürmans so aufschlussreichen Publikationen von Andreas Schulz, Monika Schulte und Nicola Wurthmann¹⁵⁴¹, die sogenannten Grauen Mappen der MAUS, Gesellschaft für Familienforschung e.V in Bremen¹⁵⁴² und die überlieferten und im Archiv der Kunsthalle Bremen aufbewahrten lokalen Auktionskataloge herangezogen. Immerhin konnten so fast alle Vorbesitzer sowie Ort und Datum der Versteigerung von sieben der insgesamt elf angegebenen auswärtigen und von fünf

1539 Dies zeigte sich beispielsweise daran, dass Lürman in seinem Katalog ein Gemälde von Pierre Subleyras (Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman Anhang XLIV., Nr. 50) aufführt, das angeblich aus dem Kabinett von Ludwig XVI. (gest. 1793) stammte und ein Gemälde von Jacob de Wit (1695–1754) (Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 134), bei dem Lürman den Kaufmann und Zeitgenossen des Malers, Gerrit Braamkamp als Vorbesitzer angibt. Beide benannten Personen konnten also allein aufgrund ihrer Lebensdaten keine direkten Vorbesitzer gewesen sein. Die Gemälde mussten also zunächst noch an einen anderen Eigentümer gekommen sein, bevor sie Eingang in die Sammlung Lürman fanden. Im Zuge der Recherche in Bremer Auktionskatalogen konnte sodann herausgefunden werden, dass letztgenanntes Gemälde aus der Sammlung G. C. Garlichs stammte, welche 1831/32 versteigert wurde, vgl. Kat. Aukt. Bremen 1831/31 (Slg. Garlichs), Nr. 48, S. 12. Die Sammlung Braamkamp in Amsterdam war also in der Tat nur eine von mehreren Vorgängersammlungen.

1540 Vgl. Lugt 1938 (Lugt I) und Lugt 1953 (Lugt II).

1541 Vgl. Schulz 2002 a und Schulte / Wurthmann 2004.

1542 Allerdings blieb die Recherche in den Grauen Mappen erfolglos.

der insgesamt 17 angegebenen lokalen Sammlungen bestimmt werden und damit zumindest der Zeitraum beziehungsweise die Art des Eingangs der entsprechenden Gemälde präzisiert werden (siehe Anhang V).

Der nächste Schritt wäre beziehungsweise war der gewesen, die entsprechenden Auktionskataloge nach den Gemälden der Sammlung Theodor Gerhard Lürman durchzugehen, um die Gemälde dort nachweisen zu können und damit die Angaben von Lürman verifizieren und gegebenenfalls ergänzen zu können. Da sich die entsprechenden Auktionskataloge der auswärtigen Sammlungen beziehungsweise Vorbesitzer jedoch nach Angabe von Frits Lugt an den unterschiedlichsten Orten in Deutschland und im Ausland befinden¹⁵⁴³ und noch nicht vollständig in die sogenannten Getty Provenance Index Databases¹⁵⁴⁴ aufgenommen wurden (siehe Anhang XLII.) und somit nur vor Ort eingesehen werden können, konnte dieses Recherchevorhaben im Rahmen vorliegender Arbeit nur anhand der Bremer Auktionskataloge durchgeführt werden. Allerdings wurden dabei eben nicht nur die entsprechenden Auktions- und Sammlungskataloge zu den von Lürman angegebenen Vorgängersammlungen durchgearbeitet, sondern alle 26 überlieferten Auktions- und Sammlungskataloge für den näher in Frage kommenden Zeitraum von 1811/13 bis 1853/65. Darüber hinaus wurden sämtliche Verzeichnisse des Kunstvereins in Bremen über Ausstellungen und Verlosungen desselben von 1829 bis 1864 durchgesehen, um so möglicherweise weitere Erwerbsarten Lürmans aufspüren zu können. Auf diese Weise konnten 18 Gemälde mit angegebenen Vorgängersammlungen und Vorbesitzern verifiziert und etwa 18 sichere und 84 neue mögliche Herkunftsnachweise hergestellt werden.¹⁵⁴⁵ Dabei

1543 Vgl. Nr. 9129, Nr. 9433, Nr. 9438 a, Nr. 10315 u. 10573 (Lugt I.) und Nr. 12254, Nr. 16921 u. Nr. 19023 (Lugt II.)

1544 Die *Getty Provenance Index Databases* sind eine der wenigen kostenlos per Internet zugänglichen Datenbanken, die Informationen aus historischen Auktionskatalogen beinhalten. Sie sind Teil eines Forschungsprojektes zur Geschichte des Sammelns und der Herkunft einzelner Kunstwerke (Project for the Study of Collecting and Provenance (PSCP)), welches in Zusammenarbeit mit Institutionen und Forschenden in Europa und den USA besteht (vgl. http://www.getty.edu/research/conducting_research/provenance_index/ (08. März 2015)). Innerhalb der *Getty Provenance Index Databases* gibt es drei verschiedene sogenannte Indexes und Recherchemöglichkeiten: einmal den Index für Archivalien (beispielsweise Inventarbücher und Sammlungskataloge) von 1550–1840 aus Frankreich, Italien, den Niederlanden und Spanien, dann den Index für Gemälde in öffentlichen englischen und amerikanischen Sammlungen von 1500–1990 und zuletzt den Index für Auktionskataloge von 1600–1840, der für hiesige Recherchen besonders relevant wäre (vgl. <http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb> (08. März 2015)). Da letzter Index jedoch bis zum heutigen Zeitpunkt unter den deutschen Auktionskatalogen nur diejenigen bis 1801 beinhaltet (vgl. http://www.getty.edu/research/tools/provenance/charts.html#dutch_sales (08. März 2015)) und Theodor Gerhard Lürman erst 1813/14 begonnen hat, Gemälde zu sammeln, bringt diese Recherchemöglichkeit für die Beantwortung der Frage, aus welchen direkten Vorgängersammlungen bzw. bei welchen Auktionen Lürman seine Gemälde bezog, leider nichts.

1545 Vgl.: Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 43, 47, 48, 77, 78,

ergab sich folgendes Bild:

Die meisten Gemälde aus dem Katalog von Theodor Gerhard Lürman wurden mit großer Wahrscheinlichkeit vor Ort erworben und waren demnach im lokalen Kunsthandel in Umlauf gekommen: 49 Gemälde stammten nach Angabe von Lürman aus Bremer Sammlungen (siehe Anhang V.), davon konnten etwa 18 in den entsprechenden Auktions- und Sammlungskatalogen verifiziert werden¹⁵⁴⁶. Circa sechs weitere Gemälde¹⁵⁴⁷ wurden sicher und um die 51 Gemälde¹⁵⁴⁸ möglicherweise bei Bremer Auktionen erstanden. Mindestens 19 Gemälde stammten nach Angabe von Theodor Gerhard Lürman von Bremer Privatleuten (siehe Anhang V.). Hier wie bei Bremer Sammlern überhaupt ist anzunehmen, dass auch privat oder unter der Hand verkauft oder getauscht wurde. Wie bereits in Kapitel 2.5.2.1. erläutert, hatten private Beziehungen der Familie Lürman wie die zur Familie Meinertzhagen sowie die zur Familie von Post mit großer Wahrscheinlichkeit zur Übernahme oder Übertragung von Gemälden geführt. Ähnlich wird es auch bei einem Gemälde geschehen sein, das Theodor Gerhard Lürman nach eigenen Angaben von Aeltermann Wilhelmi¹⁵⁴⁹ hatte. Beide dürften sich spätestens über das Collegium Seniorum der Aelterleute näher kennengelernt haben. Vermutlich war der private Verkauf oder Tausch von Gemälden unter vielen zeitgenössischen Bremer Kunstsammlern üblich gewesen. Erstens waren diese mit großer Wahrscheinlichkeit über den Kunstverein untereinander bekannt und zweitens gehörten die meisten unter ihnen zur Bremer Oberschicht, die ja – wie unter Kapitel 1.1. gezeigt wurde – ohnehin eine überschaubare und geschlossene Gemeinschaft gewesen war.

Es ist jedenfalls festzuhalten, dass Theodor Gerhard Lürman Gemälde aus den bekannteren und unter Kapitel 1.4.1. behandelten älteren Bremer Sammlungen (Berkenkamp,

79, 89, 98, 119, 132, 133, 136, 146, 175, 176, 192, 203 u. 226 (verifiziert), Nr. 29, 30, 49, 131, 134, 147, 148, 149, 156, 157, 163, 164, 190, 197, 211, 215, 217, 219 (sichere Herkunftsnachweise), Nr. 2, 4, 6, 9, 10, 18, 20, 21, 23, 24, 27, 31, 32, 38, 40, 44, 46, 51, 57, 60, 61, 62, 62, 64, 65, 66, 69, 72, 72, 82, 88, 91, 93, 94, 97, 101, 112, 114, 115, 120, 122, 125, 142, 154, 155, 158, 170, 171, 173, 174, 182, 183, 184, 185, 196, 212, 213, 215, 216, 222, 223, 224, 225, 233, 238, 239, 244, 245, 246, 247, 251, 252 u. 253 (mögliche Herkunftsnachweise) und Nr. 19, 24, 26, 45, 53, 54, 75, 76, 83, 86, 95, 108, 110, 123, 124, 126, 151, 159, 160, 161, 167 u. 221 (Zeitpunkt des Eingangs in die Sammlung Lürman).

1546 Vgl. Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman Anhang XLIV., Nr. 43, 47, 48, 77, 78, 79, 89, 98, 119, 132, 133, 136, 146, 175, 176, 192, 203 u. 226.

1547 Vgl. Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman Anhang XLIV., Nr. 29, 30, 49, 110, 134, 219.

1548 Vgl. Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman Anhang XLIV., Nr. 4, 6, 9, 10, 18, 21, 23, 24, 27, 31, 32, 38, 40, 44, 46, 51, 57, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 69, 82, 88, 91, 97, 101, 112, 114, 115, 120, 122, 125, 137, 141, 154, 155, 170, 173, 174, 211, 216, 217, 225, 238, 239, 244, 253.

1549 Mit Aeltermann Wilhelmi müsste Engelbert Wilhelmi (1774–1837) gemeint sein. Er war Weinhändler, vgl. Schulte / Wurthmann 2004, S. 344.

Burchard, Castendyk, Garlichs¹⁵⁵⁰ Lambertz, Meyer, Oelrichs¹⁵⁵¹, Post, Schröder und Wilckens) nachweisen konnte (siehe Anhang V.). Für die Sammlung Lürman gilt daher, was Karl Theodor Oelrichs schon 1835 im Zusammenhang mit den bis dahin bestehenden lokalen Sammlungen festgestellt hatte: Sie setzte sich zumindest teilweise aus ehemaligen lokalen Sammlungsbeständen zusammen.¹⁵⁵² Dabei dürfte neben dem Aspekt der günstigen Gelegenheit, vor Ort und ohne großen organisatorischen Aufwand Gemälde zu erwerben, auch der bereits angesprochene Bewahrungsgedanke eine nicht unerhebliche Rolle gespielt haben.

Die 23 Gemälde aus der Urheberschaft von lokalen zeitgenössischen Künstlern könnte Lürman direkt bei den Künstlern erstanden beziehungsweise in Auftrag gegeben haben. So nennt Lürman im Zusammenhang mit einem Gemälde von Anton Albers zwei weitere Gemälde, die dieser für ihn gemalt haben soll¹⁵⁵³, und auch bei der sehr ausführlichen Bildbeschreibung zweier Gemälde von Gottfried Menken erwähnt Lürman, dass es sich zumindest bei einem der beiden Gemälde um eine Auftragsarbeit handelte¹⁵⁵⁴.

Bei den Verkaufsausstellungen und den Verlosungen des Kunstvereins erwarb Lürman mindestens 12 Gemälde (8 käuflich erworben und 4 bei Verlosungen gewonnen).¹⁵⁵⁵

Das vorliegende Rechercheergebnis, welches besagt, dass Lürman die meisten seiner Gemälde auf dem lokalen Kunstmarkt erstanden hatte, hat dieser im Grunde genommen

1550 Theodor Gerhard Lürman nennt in seinem Katalog sechs Gemälde, die aus der Sammlung Garlichs stammen sollen, vgl. Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 79, 89, 98, 119 und 226. Dies deckt sich nur teilweise mit den im Auktionskatalog der Sammlung Garlichs angegebenen Käufernamen, vgl. Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlichs), Nr. 12, 48, 137, 151, 165 und 294 (A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834).

1551 Theodor Gerhard Lürman nennt in seinem Katalog ein Gemälde, das aus der Sammlung Oelrichs stammen soll. Konsultiert man den Auktionskatalog der Sammlung Oelrichs aus dem Jahre 1811, bestätigt sich diese Angabe, vgl. Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 175. Darüber hinaus gibt es noch einige weitere Gemälde, die aus der Sammlung Oelrichs stammen könnten, vgl. Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 4, 24, 29, 31, 57, 65, 177. Weil die Versteigerung der Sammlung Georg Oelrichs 1811 etwas früh für einen direkten Ankauf durch Theodor Gerhard Lürman war (eigener Aussage nach hat dieser erst 1813 begonnen, Gemälde zu sammeln), muss davon ausgegangen werden, dass die Gemälde zwar einst aus dieser Sammlung stammten, aber, erst noch in einer anderen Sammlung waren oder bei einem Kunsthändler zwischengelagert waren, bevor sie in die Sammlung Lürman kamen. Diese Annahme bewahrheitet sich bei den Gemälden Nr. 89 und 98 der Slg. Lürman, vgl. Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 89 u. 98. Sie stammten ursprünglich aus der Slg. Oelrichs und wanderten dann in die Sammlung von Gerhard Christian Garlichs, vgl. Kat. Aukt. Bremen 1831/32. Theodor Gerhard Lürman gibt in seinem Katalog allerdings die letzte Sammlung, also die Sammlung Garlichs als Vorgängersammlung an.

1552 Vgl. Oelrichs 1835, S. 36.

1553 Vgl. Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman Anhang XLIV., Nr. 250.

1554 Vgl. Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman Anhang XLIV., Nr. 251 u. 251.

1555 Vgl. Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman XLIV., Nr. 131, 147, 148, 149, 156, 157, 190 u. 197 (Ausstellungen) und Nr. 163, 164, 184 u. 196 (Verlosungen).

bereits im Anhang zu seinem Gemäldekatalog angedeutet:

„Von 1814 an ließ ich nun keine Gelegenheit in Bremen zu guten Gemälde Ankäufen unbenutzt vorübergehen u. folgte dabei vorzugsweise meinem individuellen Geschmack u. Gefühl, ohne deshalb jedoch das Urtheil u. den Rath bewährter Kunstfreunde u. Kenner bei Seite zu schieben, indem die alleinige Phantasie eines Sammlers gar zu leicht u. oft irre führen kann. Doch wie gesagt meine eigene Liebhaberei u. Wahl hat stets seit nun ungefähr 50 Jahren das Hauptfundament zu meiner Sammlung gebildet; daher ich denn auch nie ein Gemälde, ohne es selbst vorher gesehen zu haben, auf bloße Empfehlung anderer gekauft [...].“¹⁵⁵⁶

Wie hier zum Ausdruck kommt, hatte Lürman beim Gemäldekauf hauptsächlich auf seine persönliche Einschätzung vertraut, er hatte aber auch die Hilfe von Beratern in Anspruch genommen. Daher stellt sich die Frage, wer diese „bewährten Kunstfreunde u. Kenner“ gewesen sein könnten. In Kapitel 1.3.2., 1.3.3. und 2.2.2. wurde gezeigt, dass die Bremer Künstler Berkenkamp, Johann Heinrich Menken und Gottfried Menken, Friedrich Adolph Dreyer und Johann Daniel Dreyer vor Ort auch als Kunsthändler tätig gewesen waren. Deshalb ist anzunehmen, dass sie als Fachleute auch diejenigen gewesen waren, die Lürman bei Ankäufen beraten haben. Zumindest Gottfried Menken und Friedrich Adolph Dreyer hatten nachweislich Gemälde an Theodor Gerhard Lürman vermittelt: Gottfried Menken hatte Lürman vier Gemälde verkauft, die er bei der Versteigerung der ersten Sammlung Campe in Leipzig erstanden hatte und Friedrich Adolph Dreyer hatte das Gemälde *Schlafende Bacchantin* von Gerard de Lairese (Abb. 153) an Lürman übermittelt.

In Kapitel 2.2.2. wurde auch erläutert, dass der Bremer Kunsthandel nicht nur auf nationaler, sondern sogar auf internationaler Ebene agierte. Deshalb ist davon auszugehen, dass die 22 Gemälde, die nach Angabe von Lürman aus überregionalen Sammlungen stammten, mehrheitlich von oben genannten Agenten nach Bremen vermittelt wurden. Natürlich ist nicht gänzlich auszuschließen, dass Lürman auch einmal persönlich in ein Kunsthandelszentrum wie in das benachbarte Hamburg oder zur Versteigerung von prominenten überregionalen Sammlungen in die entsprechenden Orte gereist ist. Genauso gut könnte es sein, dass Lürman Gemälde durch überregionale Kunsthändler wie beispielsweise Harzen aus Hamburg oder Geschäftspartner vermittelt bekam oder selbst Gemälde von Geschäftsreisen mitbrachte. Aufgrund oben zitierter Aussage Lürmans sowie aufgrund der professionellen Vermittlung der Gemälde aus der Sammlung Campe in Leipzig durch

1556 Theodor Gerhard Lürman: „Anhang zu meinem Gemälde-Catalog zur Nachricht u. freundlichen Beherzigung meiner lieben Angehörigen nach meinem Tode“ (Bremen, 24. Mai 1862), transkribiert von B. v. Barsewisch, S. 1 und 2 (Familienarchiv B. v. Barsewisch)

Gottfried Menken ist es jedoch wahrscheinlicher, dass Lürman in ein lokales, aber überregional agierendes Netz von Kunsthändlern und -agenten eingebunden war, die ihm Gemälde aus entfernteren Orten nach Bremen vermittelten. In diesem Zusammenhang ist es bemerkenswert, dass Lürman nur ein Gemälde aus einer ausländischen Vorgängersammlung genannt hatte beziehungsweise anscheinend nur über eine ausländische Vorgängersammlung informiert gewesen war (siehe Anhang V.). Schließlich hat die Provenienzrecherche von Hofstede de Groot beziehungsweise von ehemaligen Mitarbeitern der Kunsthalle Bremen ergeben, dass drei Gemälde aus dem Katalog von Theodor Gerhard Lürman, die sich heute in der Sammlung der Kunsthalle Bremen befinden, nachweislich einmal in einer ausländischen Sammlung gewesen waren¹⁵⁵⁷.

Aufgrund der Tatsache, dass nur bei einer Minderheit der insgesamt 256 katalogisierten Gemälde der Eingangszeitraum in die Sammlung Lürman näher bestimmt werden konnte, ist es wenig sinnvoll, Aussagen darüber zu treffen, ob Theodor Gerhard Lürman kontinuierlich und gleich bleibend Gemäldeankäufe tätigte oder ob er möglicherweise zu bestimmten Zeiten verstärkt Gemälde erworben hat.

2.5.2.2.4. Präsentation und Handhabung der Sammlung

Bei der Fülle der Gemälde, die Theodor Gerhard Lürman im Laufe seiner circa 50-jährigen Sammlertätigkeit zusammengetragen hat, wird eine ganze Reihe von Fragen aufgeworfen – etwa wo und wie er diese Sammlung aufbewahrte, ob und wie er sie präsentierte oder gar zugänglich machte und welchen Stellenwert die Sammlung für seine Familie und Nachkommen hatte.

Etwa zehn Jahre nachdem Lürman damit begonnen hatte, Gemälde zu sammeln, hatte er sich 1822 von Jacob Ephraim Polzin einen – vor allem im Vergleich zum Kontorhaus in der Martinistraße – großzügigen und imposanten Sommerwohnsitz an der Contrescarpe bauen lassen (siehe markierter Stadtplan von 1861, Anhang XXXIII., Nr. 20 und Abb. 183, 187-190). Spätestens ab diesem Zeitpunkt dürfte er also über genügend Platz verfügt haben, um seine bis dahin erworbenen Gemälde auch aufzuhängen und eine Vielzahl weiterer Gemälde

¹⁵⁵⁷ Vgl. Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman Anhang XLIV., Nr. 80, 102 u. 160.

Bei Kat. Slg. Lürman Nr. 160 konnte das Gemälde sogar mit Hilfe der Getty Provenance Index Databases (Sale Catalogs) in einem der Auktionskataloge (Slg. Engelberts) nachgewiesen werden, siehe Überarbeitung Kat. Slg. Lürman, Nr. 160, Anhang XLIV.

zu kaufen. Doch auch in den nächsten beiden Jahrzehnten sollte sich die Wohnraumvergrößerung beziehungsweise Bautätigkeit stetig fortsetzen: 1833/34 zog Theodor Gerhard Lürman mit seiner Firma und Familie in ein anderes Kontorhaus in der Obernstraße 9 und ab 1843 bewohnte die Familie zumindest zeitweise das neu erbaute Landgut in Schönebeck bei Bremen. Eine etwaige neue Platzproblematik dürfte damit endgültig behoben worden sein.

Als sich der Kunstverein in Bremen von 1847 bis 1849 dann aber ein eigenes Vereins- und Ausstellungsgebäude von Lüder Rutenberg hat realisieren lassen, welches der Villa von Theodor Gerhard Lürman zudem noch schräg gegenüberlag (Abb. 144.), musste bei diesem ein ganz anderer Gedanke gereift sein: nämlich der, nicht nur den ein oder anderen Raum in seinen Häusern mit Gemälden zu bestücken und damit als Gemäldesäle auszuweisen, sondern ebenfalls ein extra Gebäude oder zumindest einen eigenen Gebäudetrakt nur für seine Gemäldesammlung errichten zu können. Deshalb ließ er sich im Jahre 1853, vier Jahre nachdem der Kunstverein in Bremen seine Kunsthalle eröffnet hatte, von demselben Architekten das Nebengebäude seines Hauses an der Contrescarpe umbauen und um einen Vorderanbau erweitern (Abb. 189 und 201). Mit diesem Neubau hatte Theodor Gerhard Lürman der Kunsthalle also im wahrsten Sinne des Wortes ein kleines Abbild gegenübergestellt. So erinnerte die Vorderansicht des Gebäudes, die hier die Quer- und nicht wie bei der Kunsthalle die Längsseite des Baus bildete, durch ihren Giebelabschluss, die Pilaster oder den Dachfries im Obergeschoss¹⁵⁵⁸ und die Karyatiden im Erdgeschoss an die Fassade der Kunsthalle, insbesondere an ihren Mittelrisalit (Abb. 144). Lediglich die Form der Fenster war nicht dieselbe. Aber sogar die Raumaufteilung ähnelte sich insofern, als bei beiden Grundrissen (Abb. 142, 143 und 201) eine Längsachse auszumachen ist, welche eine schmale und eine breite Raumfolge vorgab.

Beschäftigt man sich jedoch mit der Bestimmung und Funktion beider Gebäude, dann bemerkt man, dass der optische Eindruck, die Gemäldegalerie von Theodor Gerhard Lürman sei eine einfache Nachbildung der gegenüberliegenden Kunsthalle gewesen, täuscht. Beide Gebäude waren nämlich ganz unterschiedlich ausgerichtet: Während die Kunsthalle zu dieser Zeit noch keine umfangreiche eigene Sammlung beherbergte und daher vorrangig für die

¹⁵⁵⁸ Es ist unklar, ob der Anbau zum Haus an der Contrescarpe 22 nun im Obergeschoss drei rechteckige Fenster mit dazwischen gesetzten Pilastern hatte (wie im Erweiterungsplan von Lüder Rutenberg, Abb. 201) oder nur ein rechteckiges Fenster ohne Pilaster, dafür aber mit Dachfries und einer Art Loggia im Erdgeschoss und einem Balkon im Obergeschoss, jeweils mit vorgesetzter Balustrade (wie in der Ansicht des Anbaus von 1939, Abb. 217).

Verkaufsausstellungen und die Versammlungen des Kunstvereins genutzt wurde und als öffentliches Gebäude vor allem Ausdruck bürgerlichen Gemeinsinns gewesen war, beherbergte der Galerieanbau von Theodor Gerhard Lürman erstens eine umfangreiche und zweitens eine private Sammlung und war damit sowohl Ausdruck seines Selbstverständnisses als Repräsentant der Bremer Oberschicht als auch als eigenständiger Kunstsammler. Insofern hatte Theodor Gerhard Lürman der Kunsthalle seinen individuellen Entwurf oder seine eigene Vorstellung einer kleinen privaten Gemäldegalerie gegenübergestellt. Sicherlich war er als langjähriges Mitglied des Kunstvereins vom Bau der Kunsthalle inspiriert worden, zumal er auch im eigens dafür ernannten Komitee gewesen war¹⁵⁵⁹ und für seinen Privatbau denselben Architekten beauftragt hatte. Aber anscheinend handelte es sich hierbei lediglich um ein architektonisches Vorbild. Denn schließlich gibt es keinerlei Hinweise dafür, dass Theodor Gerhard Lürman seine Gemäldegalerie jemals öffentlich zugänglich gemacht hat. Im Gegenteil: Da aus einer Beschreibung der Raumaufteilung und -benutzung des Galerieanbaus durch August Lürman sogar hervorgeht, dass sich dort auch Wohn- und Schlafräume befanden¹⁵⁶⁰ und die Gemäldesäle überhaupt nur durch die privaten Räumlichkeiten zugänglich waren, ist dies sogar ganz auszuschließen. Noch im Anhang zu seinem Gemäldekatalog hatte Theodor Gerhard Lürman deshalb einer anscheinend des Öfteren in diese Richtung gemachten Aufforderung mit folgender, argumentatorisch schwer nachvollziehbarer Begründung begegnet:

„So wie meine Sammlung dann an Bedeutung zugenommen, wurde mir von vielen Seiten auch oft gerathen, ein eigenes Local als Gallerie dafür einzurichten, weil allerdings alte u. neuere Bilder nicht gut zusammen passen u. selbst oft gegenseitig bei deren Beschauung einander beeinträchtigen. – Überhaupt hält es immer schwer, sogar in großen Museen, jedem Gemälde den meist erwünschten Platz zu gewähren, u. nun zumal in kleinen Wohnzimmern, wo die verschiedenen Größen der Bilder vor allem beim Aufhängen maßgebend sind, wenn dadurch auch manches schöne alte Bild durch Mangel an rechter Beleuchtung oder durch die Nachbarschaft neuerer Werke, dem fremden Beschauer gegenüber gar nicht zur Geltung kommt. – Diesem Allem unerachtet, habe ich mich aber doch gar nicht entschließen können, die Gemälde aus meiner täglichen Umgebung zu entfernen.“¹⁵⁶¹

Theodor Gerhard Lürman sah seine Sammlung also als Privatsammlung und -eigentum im besten Sinne an. Insofern ist es auch konsequent, dass er dem Kunstverein nur drei Gemälde

1559 Vgl. Sonntag, den 28. Januar 1844, in: Vorstandsprotokolle 1823–1849, S. 72–74 (A KH Bremen, 24a).

1560 Vgl. August Lürman: Erinnerungen aus den Jahren meiner Kindheit und ersten Jugendzeit, nach dem Original abgeschrieben 1961 von B. v. Barsewisch, S. 18 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1561 Theodor Gerhard Lürman: „Anhang zu meinem Gemälde-Catalog“, Bremen, 24. Mai 1862, S. 2, transkribiert von Bernhard von Barsewisch (Familienarchiv B. v. Barsewisch):

und nicht wie seine Zeitgenossen Johann Heinrich Albers und Hieronymus Klugkist seine komplette Sammlung vermachte. Doch gerade aufgrund seines eigenen Besitzanspruches und der Zurschaustellung seines Vermögens – was sich am deutlichsten in seiner Villa und der Gemäldegalerie an der Contrescarpe zeigte – wurde Theodor Gerhard Lürman auch kritisiert, wie sein Sohn August Lürman sich erinnerte:

„Das Gartenhaus mit seinem im dorischen Stil gehaltenen Vorbau, seinem römischen Vestibulum [...], seinen Gemälden und Statuen zeichnete sich in Baustil und Einrichtung so sehr vor den anderen Wohnhäusern Bremens aus, daß meinem Vater, wie er uns mehrfach erzählt hat, von manchen dieser Bau als ein für einen jungen Kaufmann unverantwortlicher Luxus ausgelegt und vorgeworfen wurde. Seine Liebe und sein Verständnis für die Kunst lebte derzeit in sehr wenigen Bewohnern Bremens.“¹⁵⁶²

In seinen Erinnerungen liefert August Lürman auch eine Beschreibung mancher Räume und ihrer Nutzung im sogenannten Gartenhaus an der Contrescarpe und im daran angeschlossenen Neubau. Demnach müsste die Gemäldegalerie in dem vorderen, quadratischen Teil des länglichen Nebengebäudes gelegen haben, der erst 1853 an das Gärtner- und Waschhaus angeschlossen wurde und auf dem Plan von Lüder Rutenberg (Abb. 201) mit „B“ markiert ist:

„Der hintere große Gemäldesaal ist nach dem Jahr 1849 erbaut. Das Schlafzimmer meiner Eltern war der jetzige Vorraum dieses Anbaus [auf dem Plan von L. Rutenberg mit „A“ markiert]. Meine Zimmer [...] befanden sich in der unteren Etage in einer zu diesem Zweck hergestellten kleinen Abtheilung des jetzigen großen unteren Zimmers, des „Billardsaals“, so genannt, weil anfangs dort ein Billard gestanden hatte.“¹⁵⁶³

Betrachtet man einen späteren Grundriss des Hauses an der Contrescarpe 22 (Abb. 228), dann entdeckt man dort tatsächlich einen Raum, der als Billardzimmer bezeichnet wird. Daraus folgt, dass das ehemalige Gärtner- und Waschhaus (auf dem Plan von Rutenberg mit „A“ gekennzeichnet, Abb. 201), welches im Zuge des Umbaus um ein Geschoss aufgestockt wurde, Wohn- und Schlafräume beherbergte, während der eigentliche Galerieanbau (auf dem Plan von Rutenberg mit „B“ gekennzeichnet) pro Stockwerk einen Gemäldesaal und ein Kabinett und damit bis zu sechs Räume für die Einrichtung der Gemäldegalerie bot.

Der Galerieanbau war im Grunde genommen bereits durch seine Ausrichtung zur Straßenseite und durch die überlebensgroßen Karyatiden im Erdgeschoss mit einer besonderen Funktion ausgewiesen worden. Hätte man aber die Gemäldegalerie besichtigen wollen, dann hätte man durch den Haupteingang ins Haupthaus eintreten müssen, wäre über

1562 August Lürman: Erinnerungen aus den Jahren meiner Kindheit und ersten Jugendzeit, nach dem Original abgeschrieben 1961 von B. v. Barsewisch, S. 19 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1563 Ebd.

den schmalen Flur „C“ (Abb. 201) in das Nebengebäude gelangt und hätte die entsprechenden Räumlichkeiten erst über das schmale Treppenhaus erreicht. Gerade das spricht dafür, dass die Gemäldegalerie vorrangig zur persönlichen Erbauung und nicht für die Öffentlichkeit bestimmt war.

Im Gegensatz zu den Wohnräumen, in denen vermutlich nur eine überschaubare Zahl von thematisch passenden oder neutralen Gemälden mittleren Formats hingen, hatte Theodor Gerhard Lürman in seinem Galerieanbau höchstwahrscheinlich die Glanzstücke seiner Sammlung gruppiert und dort auch eine andere Hängung vorgenommen. So wäre es denkbar, dass er in den Kabinetten eher kleinere Formate zusammenstellte und in den größeren Sälen sämtliche Formate anordnete und zwar derart, dass die Gemälde die Wände vom Boden bis zur Decke ausfüllten. Damit wäre er demjenigen Prinzip gefolgt, dass sich seit dem 17. Jahrhundert durchgesetzt hatte und auch noch im 19. Jahrhundert verbreitet Anwendung fand. Gemälde unterschiedlichster Urheber, Motive und Größen wurden – ähnlich wie in Dreyers Gemäldegalerie 1817 – Rahmen an Rahmen gehängt, wie es auch Klaus Minges beschreibt: „Hauptwerke nahmen die besten Plätze in Augenhöhe ein, Großformate hingen in den oberen Reihen. Kleine Stilleben und Genrebilder füllten entstehende Lücken beziehungsweise dienten als unterer Abschluß der Bildwand.“¹⁵⁶⁴ Eine Fotografie von 1912 (Abb. 229) zeigt den sogenannten Niederländersaal des Hamburger Sammlers Konsul Eduard F. Weber (1830–1907), der um 1885 eingerichtet wurde.¹⁵⁶⁵ Sie liefert einen ungefähren Eindruck, wie eine solche Hängung Ende des 19. Jahrhunderts ausgesehen haben kann.

Leider ist nichts Weiteres über die Hängung im Hause beziehungsweise im Galerieanbau von Theodor Gerhard Lürman bekannt. Aufgrund der Tatsache, dass dieser im Anhang zu seinem Gemäldekatalog aber die parallele Hängung historischer und zeitgenössischer Gemälde problematisiert hatte, ist anzunehmen, dass er diese beiden Gruppen und damit seine zwei Sammlungsschwerpunkte auch bewusst voneinander getrennt hat.

Obwohl Theodor Gerhard Lürman seine Sammlung nicht öffentlich zugänglich gemacht hatte, zählte eine Besichtigung seiner Gemäldegalerie dennoch für gehobene Gäste zu den Sehenswürdigkeiten bei einem Besuch in Bremen. So ist beispielsweise überliefert, dass der schottische Phrenologe George Combe (1788–1858) im Jahre 1841 die Gemäldesammlung

¹⁵⁶⁴ Minges 1998, S. 165.

¹⁵⁶⁵ Vgl. Schincke, Carla: Die Sammlung Konsul Eduard F. Weber, in: *Private Schätze. Über das Sammeln von Kunst in Hamburg bis 1933*, hrsg. v. Ulrich Luckhardt und Uwe M. Schneede, Hamburg 2001, S. 30 u. 32 und siehe Kapitel 2.5.2.2.7.

von Lürman besichtigt hatte¹⁵⁶⁶ und darüber folgendes wohlwollendes Urteil abgegeben hat:

„Mittwoch, den 2. Juni [1841]. Wir besuchten Herrn Lürman. Bilder und Blumen seiner Frau und waren sehr erfreut. Die Statue des *Muschelmädchens* von Steinhäuser ist außergewöhnlich schön. Die Bilder stellen eine hervorragende private Sammlung dar.“¹⁵⁶⁷

Der prominenteste überlieferte Besucher der Gemäldesammlung von Theodor Gerhard Lürman war aber wohl der bayerische Kronprinz Maximilian II. Joseph von Bayern (1811–1864). Er hatte Bremen schon im März 1830 besucht, also zu einer Zeit, als Theodor Gerhard Lürman gerade um die zwanzig Jahre lang Gemälde gesammelt hatte und diese noch größtenteils in seiner Villa an der Contrescarpe aufbewahrt haben musste. Heinrich Smidt, der Sohn des langjährigen Bürgermeister Johann Smidt, hatte den bayerischen Kronprinzen, der inkognito reiste, für mehrere Tage durch Bremen und Umgebung geführt. In seinem Bericht gibt er den Ablauf ihrer Unternehmungen detailliert wieder. Demnach stand bereits am ersten Tag die Besichtigung der Kunstsammlungen von Johann Heinrich Albers, Gerhard Christian Garlichs und Theodor Gerhard Lürman in einer Reihe neben den großen Sehenswürdigkeiten Bremens:

„Son[n]ab[end] den 27. [März 1830] ging ich morgens zu ihm und ward ihm durch Graf Fugger vorgestellt [...]. Wir besprachen, was ihn hier interessieren könnte, und so machten wir uns zu Fuß [...] auf den Weg nach dem Dom [...] und sahen den Bleikeller, [...], dann die St. Ansgarikirche wegen Tischbeins Gemälde, [...], dann Herrn Albers Gemälde [...], von hier zu Herrn Garlichs, den ich ihm vorstellte und der ihm seine Gemäldesammlung zeigte, zuletzt nach dem Museum [...]. Mittags aß ich beim Kronprinzen. Nachmittags besuchten wir zuerst das Rathaus und das Archiv [...]. Dann gingen wir nach Lürmans Garten, um dessen Gemälde zu sehen. Herr und Madame Lürman stellte ich ihm vor. Beim Weggehen zeigte ihm Madame [Lürman] auch ihr Gewächshaus, das, so unbedeutend es auch war, von ihm freundlich betrachtet wurde.“¹⁵⁶⁸

Bedenkt man, dass Maximilian II. aus einem Königshaus stammte und sein Vater, Ludwig I., zu dieser Zeit gerade mit der Glyptothek und der Alten Pinakothek in München große Ausstellungshäuser für seine Antikensammlung und die umfangreiche Gemäldesammlung der Wittelsbacher hatte errichten lassen, muss ihm der Kontrast zu einer Bürgerrepublik wie Bremen, in der es keine großangelegte staatliche Kunstförderung gab und in der in erster Linie Vertreter des Wirtschafts- und Bildungsbürgertums Kunst sammelten, besonders stark vorgekommen sein.

Die Gemäldesammlung von Theodor Gerhard Lürman wurde allerdings nicht nur von

1566 Vgl. Schwarzwälder 2007, S. 385.

1567 Combe, George: Mittwoch, den 2. Juni 1841, zitiert nach Schwarzwälder 2007, S. 386.

1568 Smidt, Heinrich: Son[n]abend, den 27. März 1830, zitiert nach Schwarzwälder 2007, S. 326 u. 327.

Außenstehenden, sondern naturgemäß am stärksten von seiner eigenen Familie gewürdigt. So hatten Theodor und August Lürman auch fast alle Gemälde, die sie von ihrem Vater 1865 geerbt hatten, in den Wohnräumen ihrer umgebauten beziehungsweise neu errichteten Häuser an der Contrescarpe aufgehängt. Das belegen die Schätzungen, die dort 1870 von J. D. Dreyer vorgenommen wurden.¹⁵⁶⁹

In einem Zeitungsartikel aus dem Bremer Courir vom 20. April 1890, in dem im Rahmen der Berichterstattung über den ersten Besuch von Kaiser Wilhelm II. in Bremen auch über den kurzen Aufenthalt desselben im Hause von Senator August Lürman informiert wurde, fanden sodann vor allem die zahlreichen dort befindlichen Gemälde besondere Beachtung. Abbildung 230 veranschaulicht den im folgenden Zitat beschriebenen Weg des Kaisers durch die Räumlichkeiten im Haus von August Lürman an der Contrescarpe 21:

„Vom Treppenflur aus, wo die erste Begrüßung des Wirthes und seiner Familie erfolgt, kommt der Kaiser, nachdem er vielleicht in einem linksseitig gelegenen Zimmer abgelegt, rechts in ein größeres Zimmer, das sein Licht durch breite, auf die Veranda nach dem Garten führende Glashüren erhält. Hier stehen auf Postamenten das Original des Muchelmädchens von Steinhäuser und ein Abguß des Violine spielenden Knaben von demselben Meister. An der Hinterwand hängen zu beiden Seiten die Pastellbilder des Elternpaares des lebenswürdigen Gastgebers [...]. Von diesem Zimmer aus gelangt man in einen etwas größeren Saal, wo die Vorstellung des Senats erfolgen soll. Hier zieren die Wände Oelgemälde von holländischen Meistern, auch Menken ist dabei, und namentlich fällt ein größeres Seestück von Geflieger [de Vlieger] [Kat. Slg. Lürman Nr. 120] durch die wahrheitsgetreue Stimmung von Himmel und Wasser angenehm auf. Links von dem Verandazimmer liegt ein Wohnzimmer wo Se. Majestät wahrscheinlich eine Erfrischung entgegennehmen wird. Auch hier zeugen die Oelgemälde berühmter Meister, unter denen sich auch ein Ruisdael [Kat. Slg. Lürman Nr. 32], ein Sassoferrato [Kat. Slg. Lürman Nr. 45] befinden, von dem geläuterten Kunstgeschmack des Besitzers.“¹⁵⁷⁰

Der Kunstgeschmack von Theodor Gerhard Lürman wurde hier also unwissentlich auf seinen jüngsten Sohn übertragen. Doch wie sich herausgestellt hat, hatten beide Söhne von Theodor Gerhard Lürman ja in der Tat auch ein eigenes Interesse für Kunst entwickelt. Das zeigt nicht zuletzt ihre Mitgliedschaft im Kunstverein in Bremen.¹⁵⁷¹

1569 Vgl. Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Generalconsul Theodor Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1–4 (Familienarchiv B. v. Barsewisch) und Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1–2 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1570 Unbekannter Autor: Der Besuch des Kaisers, in: Bremer Courir, No. 110, Erstes Blatt, Bremen, Sonntag, den 20. April 1890, 46. Jahrgang, o. S. (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7, 128).

1571 Vgl. Gesetze des Kunstvereins in Bremen 1844 (S. 8, Nr. 174 und S. 11, Nr. 463) und und 1850 (S. 20, Nr. 217) (A KH Bremen, Kat. Slg. Bremen 1837–91) sowie durchgehend (jährlich) Ber./Verz. 1880/81 bis Ber./Verz. 1902/03, S. 15, S. 19, S. 14, S. 16, S. 12, S. 17, S. 12, S. 19, S. 13, S. 17, S. 14, S. 18, S. 14, S. 16/17, S. 15/16, S. 16, S. 17, S. 16, S. 18, S. 18/22, S. 14/18, S. 24/28, S. 19/23 (alle A KH Bremen, Jahres-Berichte 1878–1911).

Naturgemäß hatte die Gemäldesammlung von Theodor Gerhard Lürman aber für seinen Besitzer die größte Bedeutung. Das manifestierte sich vor allem darin, dass er im Anhang zu seinem Katalog die Hoffnung aussprach, seine Sammlung möge so lange wie möglich im Besitz der Familie bleiben (siehe Anhang XL.), und dieser Wunsch auch im Testament fixiert wurde.¹⁵⁷² Die Tatsache, dass Lürman seine Sammlung nicht dem Kunstverein vermacht hat so wie seine Zeitgenossen Albers und Klugkist, beweist, dass er erstens ein anderes Verständnis von Mäzenatentum und damit auch einen ganz anderen Besitzanspruch hatte und zweitens wohl mehr Vertrauen in den Bestand der Sammlung innerhalb der Familie als innerhalb des Kunstvereins gelegt hatte.¹⁵⁷³ Leider sollte sich dies nicht bewähren, wie das folgende Kapitel zeigt.

2.5.2.2.5. *Zum Verbleib der Sammlung*

Nach dem Tod von Theodor Gerhard Lürman im Jahre 1865 wurden die 256 Gemälde aus seiner Sammlung zunächst mehrheitlich an die beiden Söhne Theodor und August Lürman verteilt. Über die erfolgte Aufteilung geben die Randbemerkungen in der Abschrift des originalen Katalogs sowie die durch J. D. Dreyer im Juni 1870 vorgenommenen Schätzungen von Gemälden in den Häusern von August und Theodor Lürman Aufschluss.¹⁵⁷⁴ Allerdings entsprechen sich die Angaben nicht ganz. So soll Theodor Lürman den Notizen in der Abschrift des originalen Kataloges zufolge um die 170 Gemälde bekommen haben¹⁵⁷⁵,

1572 Vgl. Letztwillige Verfügung von Theodor Gerhard Lürman und Friederike Wilhelmine Dorothea Lürman geb. Frank über die Theilung ihres Vermögens unter ihre Kinder, unterzeichnet am 1. März 1864, abgeschrieben von A. Lürman 1866, transkribiert von der Verfasserin (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1573 In diesem Zusammenhang ist allerdings anzumerken, dass Johann Heinrich Albers alleinstehend gewesen ist und das Vermächtnis an den Kunstverein in Bremen vermutlich die einzige sichere Möglichkeit darstellte, seine Sammlung vor einer Zersplitterung zu bewahren, vgl. Joh. Focke: Albers, Johann Heinrich, in: BB, S. 9.

1574 Vgl. Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Generalconsul Theodor Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1–4 (Familienarchiv B. v. Barsewisch) und Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1–2 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1575 Vgl. Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 3–6, 12, 14, 16–19, 21, 24–30, evtl. 34, 35–18, 43, 44, 46, 50, 52, 56–60, 63, 65, 66, 69–71, 73, 75, 77–81, 83–88, 90, 92–98, 101–119, 123, 124, 126–129, 132–142, 144–147, 151, 152, 157–161, 164–166, 168, 170–172, 175–178, 180, 181, 183, 184, 187–192, 195–197, 199, 201, 202, 204, 206, 207, 209–212, 214–217, 219–226, 234, 235, 237–244, 247–249, 251–253, 255 und 256 (A KH Bremen), siehe auch die entsprechenden Nummern in der Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman,

während in der Schätzung von 1870 nur etwa 138 Gemälde aus der Sammlung seines Vaters aufgeführt werden¹⁵⁷⁶. Genauso soll August Lürman den Angaben aus der Abschrift des originalen Katalogs nach 61 Gemälde erhalten haben¹⁵⁷⁷, während in der Schätzung von 1870 nur 55 Gemälde aus der Sammlung von Theodor Gerhard Lürman benannt sind¹⁵⁷⁸. Es steht jedenfalls fest, dass die Gemälde nicht gleichberechtigt aufgeteilt wurden. Und so divergieren auch die Schätzwerte: Die Gemälde im Hause von Theodor Lürman wurden auf 15.980 Taler Gold geschätzt, diejenigen im Hause von August Lürman nur auf 6275 Taler Gold.¹⁵⁷⁹ Allerdings zählten zu diesen Schätzwerten eben auch einige wenige Gemälde, die nicht aus der Sammlung von Theodor Gerhard Lürman stammten beziehungsweise die dem Gemäldekatalog nicht zugeordnet werden konnten. Die Schätzungen wurden vermutlich vorgenommen, um die offensichtliche Wertdifferenz der Aufteilung zu begleichen und damit einen gerechten Umgang mit dem Erbe von Theodor Gerhard Lürman gewährleisten zu können.

Die ungleichmäßige Verteilung der Gemälde von Theodor Gerhard Lürman unter seine Söhne ist mit großer Wahrscheinlichkeit darauf zurückzuführen, dass August Lürman sich 1866 ein neues Haus auf dem westlichen Teil des Lürmanschen Grundstücks hat bauen lassen, während Theodor Lürman das Haus seiner Eltern nach dem Tod derselben (1865/66) mitsamt Galerieanbau übernommen hatte und eine paritätische Aufteilung möglicherweise zu viele Lücken in diesem Haus verursacht hätte.

Da Theodor und August Lürman von ihren Ehefrauen überlebt wurden, wurden die Gemälde aus ihrem Besitz erst nach dem Tod ihrer Witwen in den Jahren 1903/04 einer erneuten Teilung unterzogen. Die Gemälde wurden dann entweder unter die Enkelgeneration von Theodor Gerhard Lürman verteilt oder an die Kunsthalle Bremen beziehungsweise den Kunstverein in Bremen vermacht beziehungsweise an andere Käufer veräußert. Insgesamt 51 Gemälde aus der Sammlung von Theodor Gerhard Lürman, die bis dahin im Besitz der Familie von Theodor Lürman gewesen waren, wurden in der Folge des Bankrotts der Firma

Anhang XLIV..

1576 Vgl. Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Generalconsul Theodor Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1–4 (Familienarchiv B. v. Barsewisch).

1577 Vgl. Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 1, 2, 7–11, 15, 20, 22, 23, 31, 32, 39–41, 45, 47–49, 53–55, 61, 62, 64, 68, 72, 74, 82, 89, 91, 99, 100, 107, 120, 121, 122, 125, 131, 143, 148, 149, 150, 162, 163, 167, 174, 182, 185, 186, 189, 203, 205, 213, 227, 230, 236, 245, 246 und 254 (A KH Bremen), siehe auch die entsprechenden Nummern in der Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV..

1578 Vgl. Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1–2 (StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128).

1579 Vgl. ebd., S. 2.

Stephan Lürman & Sohn im März 1904 und im April 1905 beim Auktionshaus Lepke in Berlin zum Verkauf angeboten (Abb. 231 und 232).¹⁵⁸⁰ Einige Gemälde wechselten dabei den Besitzer, einige kamen möglicherweise wieder zurück. Jedenfalls ist ab diesem Zeitpunkt der Verbleib einer Mehrzahl von Gemälden aus der Sammlung von Theodor Gerhard Lürman nicht mehr nachzuvollziehen. Letztlich ist heute nur noch der Standort von 29 Gemälden (von ehemals 256) bekannt: 14 Gemälde befinden sich in der Sammlung der Kunsthalle Bremen beziehungsweise des Kunstvereins in Bremen¹⁵⁸¹, 14 Gemälde sind in Privatbesitz¹⁵⁸² und ein Gemälde befindet sich in der Sammlung des Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam¹⁵⁸³. Beim Nachweis der Gemälde in Privatbesitz konnte auf die hilfreichen Ergebnisse von Bernhard von Barsewisch zurückgegriffen werden. Allerdings wurde der Frage weiterer gegenwärtiger Standorte der Gemälde aus der Sammlung von Theodor Gerhard Lürman bewusst nicht nachgegangen, da die historische Gemäldesammlung im Zentrum vorliegender Arbeit steht.

Zusammen mit den drei Gemälden, die Theodor Gerhard Lürman dem Kunstverein noch zu Lebzeiten vermacht hat und die er nicht in seinen Katalog aufgenommen hat, befinden sich heute insgesamt 17 Gemälde aus seinem Besitz in der Sammlung der Kunsthalle Bremen beziehungsweise des Kunstvereins in Bremen. Dazu gehören unter anderem Meisterwerke wie die *Schlacht zwischen Konstantin und Maxentius* von Pieter Lastman (siehe Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 102), eine Kopie nach Frans Snyders *Küchenstilleben* (Abb. 152), ein *Hühnerhof* von Melchior de Hondecoeter (siehe Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 119), eine *Marine* von Simon Jacobsz de Vlieger (siehe Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 120), die *Schlafende Bacchantin* von Gérard de Lairese (Abb. 153) und *Diana im Bade* von Adriaen de Backer (Abb. 151). All diese Gemälde wurden und werden vor und nach der Erweiterung der Kunsthalle Bremen (2009–2011) dauerhaft im Saal 3 (Holländische und Flämische Malerei des 17. Jahrhunderts) im Galeriegeschoss der Kunsthalle Bremen präsentiert.

Die 14 Gemälde, die alle einst in der Sammlung von Theodor Gerhard Lürman gewesen

1580 Vgl. Kat. Aukt. Lepke 1904, S. 16–25, Kat. Slg. Lepke 1905, S. 3–23 und Anhang desselben, S. 15–16 und Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 17, 21, 29, 30, 46, 50, 52, 56, 58, 66, 81, 82, 87, 88, 92, 93, 95, 106, 109, 110, 112, 115, 116, 118, 123, 124, 127, 128 od. 129, 134, 135, 136, 139, 140, 150, 152, 159, 161, 165, 166, 170, 176, 199, 24, 212, 214, 219, 225, 226, 241, 247 und 255.

1581 Vgl. Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 15, 53 od. 54, 79, 80, 83, 102, 108, 119, 120, 121, 160, 180, 189 und 215.

1582 Vgl. Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 28, evtl. 35, 41, 60, 61, 62, 96, 107, 117, 168, 177, 185, 192 und 209.

1583 Vgl. Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 146.

waren, kamen wie folgt in den Besitz der Kunsthalle Bremen beziehungsweise des Kunstvereins in Bremen: insgesamt acht Gemälde wurden 1903/04 von den Erben von Theodor¹⁵⁸⁴ und August Lürman¹⁵⁸⁵ geschenkt, ein Gemälde wurde 1904 von den Erben von August Lürman verkauft¹⁵⁸⁶. 1949 und 1957 veräußerte ein Urenkel von Theodor Gerhard Lürman zwei weitere Gemälde aus der Familiensammlung¹⁵⁸⁷ an den Kunstverein und drei Gemälde gelangten 1928 und 1944 über Vermächtnisse späterer Besitzer in die Sammlung der Kunsthalle Bremen¹⁵⁸⁸. Dass diese späteren Eigentümer Johann Georg Wolde und Hermann Henrich Meier jr. (1845–1905)¹⁵⁸⁹ waren, ist deshalb bemerkenswert, weil sie zu den bedeutendsten Bremer Kunstsammlern um 1900 gehören, die der Kunsthalle Bremen beziehungsweise dem Kunstverein in Bremen ebenfalls größere Schenkungen machten. Damit und mit ihren Ankäufen aus der Sammlung Lürman hatten sich nämlich der für Bremer Sammler und den Kunstverein in Bremen so charakteristische Rettungsgedanke beziehungsweise die Zusammensetzung aus einer vergangenen lokalen Sammlung in doppelter Weise fortgesetzt.

Insgesamt waren in der Sammlung des Kunstvereins in Bremen noch acht weitere Gemälde, die einmal Theodor Gerhard Lürman gehörten. Diese wurden aber entweder ohne Notiz aus dem Inventarbuch gestrichen, zurückgegeben (Leihgabe), gegen ein anderes Gemälde getauscht, verkauft oder gingen im Zuge der Auslagerung von Gemälden im zweiten Weltkrieg unwiederbringlich verloren.¹⁵⁹⁰ Auf letzte Art und Weise kamen drei Gemälde von Aert van der Neer, Jacob van Ruysdael und Jan Steen abhanden.¹⁵⁹¹ Ähnliches geschah mit circa 15 oder 17 Gemälden, die sich zur Zeit des zweiten Weltkrieges noch in Familienbesitz befanden: Sie mussten während des Krieges zurückgelassen werden oder wurden zerstört.¹⁵⁹² Ein besonders schmerzlicher Verlust dürfte das zweite Gemälde von Pieter Lastman aus der Sammlung Lürman gewesen sein: *Abraham auf dem Zuge nach Mesopotamien* (siehe

1584 Vgl. Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 83, 102, 119, 160 und 215.

1585 Vgl. Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 15, 53 od. 54 und 121.

1586 Vgl. Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 180.

1587 Vgl. Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 120 und 189.

1588 Vgl. Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 79, 80 und 108.

1589 Zu den Lebensdaten vgl. Joh. Focke: Meier, Hermann Henrich, in: BB, S. 313.

1590 Vgl. Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang Nr. 41, 143 (aus dem Inventarbuch gestrichen), 71 (Leihgabe zurückgegeben), 104 (getauscht), 185 (verkauft), 49, 113, 162 (während der Auslagerung im zweiten Weltkrieg verloren gegangen).

1591 Vgl. Herzogenrath 1997, S. 26.

1592 Vgl. Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 63, 68, 84, 86, 94, 131, 142, 163, 175, 224, 226, 234, 235, 245, 254 und evtl. 12 und 32.

Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 40). Eine Nachkommin von Theodor Gerhard Lürman berichtete, dass dieses Gemälde während des zweiten Weltkrieges nach Schönlage in Mecklenburg ausgelagert und dort von russischen Soldaten mit Bajonetten zerstört wurde.¹⁵⁹³

2.5.2.2.6. *Kunsthistorische Einschätzung: Sammlungsschwerpunkte und Analyse*

Möchte man die Gemäldesammlung von Theodor Gerhard Lürman qualitativ beurteilen, steht man zunächst vor dem Problem, dass heute nicht mehr nachzuvollziehen ist, ob die Mehrzahl der im Katalog vorgenommenen Zuschreibungen tatsächlich korrekt ist und wie es um die Qualität der einzelnen Gemälde stand. Schließlich sind heute nur noch 29 von ehemals 256 Gemälden nachweisbar¹⁵⁹⁴ und weitere 33 Gemälde könnten allenfalls anhand von qualitativ sehr unterschiedlichen Reproduktionen bewertet werden¹⁵⁹⁵. Lediglich der Aufsatz von Pauli über die Gemäldesammlung der Familie Lürman aus dem Jahre 1904 könnte hier noch eine Hilfestellung bieten.¹⁵⁹⁶ Denn Pauli hat im Zuge seiner Beschäftigung mit der Sammlung eine Vielzahl von Gemälden vor Ort begutachtet. Doch selbst bei einer Berücksichtigung der von ihm getroffenen Aussagen bleibt die Frage nach den Zuschreibungen und der Qualität bei der Mehrzahl der Gemälde weiterhin offen.

Um aber nichtsdestotrotz eine – wenn auch relative und deshalb unter Vorbehalt artikulierte – kunsthistorische Einschätzung der Sammlung von Theodor Gerhard Lürman vorzunehmen, blieb zunächst nichts anderes übrig, als von der Annahme auszugehen, die Angaben im Katalog der Sammlung Lürman seien korrekt.

Unter den 256 im Katalog der Sammlung Lürman aufgeführten Gemälden befinden sich auch 18 Gemälde unbekannter oder unklarer Urheberschaft¹⁵⁹⁷, acht Kopien¹⁵⁹⁸ und sieben

1593 Die Nachkommin wollte nicht namentlich genannt werden. Dieser Wunsch wurde berücksichtigt.

1594 Siehe Anm. 1581, 1582 und 1583.

1595 Vgl. Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 4, 7, 11, 14, 29, 27, 32, 45, 47, 48, 49, 50, 56, 71, 75, 77, 81, 83, 86, 87, 88, 92, 100, 106, 110, 113, 119, 134, 144, 186, 205, 214, 247.

1596 Vgl. Pauli 1904, S. 166–176.

1597 Vgl. Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 13, 28, 105, 107, 111, 114, 161, 165, 166, 168, 180, 200, 206, 207, 208, 236, 237, 242, 244.

1598 Vgl. Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 41, 72, 93, 107, 208, 211 und 216.

weitere Gemälde, deren Urheber nicht zu identifizieren waren oder die nicht kunsthistorisch einzuordnen waren¹⁵⁹⁹. Sie konnten daher bei vorliegender Einschätzung nicht berücksichtigt werden. Bei der Analyse aller übrigen Gemälde ergibt sich folgendes Bild: Die meisten der circa 170 Künstler sind bekannt (circa 120), während nur eine Minderheit kaum bekannt ist (circa 50).¹⁶⁰⁰

Zu den berühmtesten Künstlern zählten Ludolf Backhuysen, Nicolaes Berchem, Bartholomeus Breenbergh, Aelbert Jacobsz Cuyp, Anton van Dyck, Allart van Everdingen, Arent de Gelder, Claude Gelée, Jan van Goyen, Jan Davidsz de Heem, Pieter de Hooch, Jan van Huysum, Karel du Jardin, Jacob Jordaens, Jan van Kessel, Pieter Lastman, Carle van Loo, Frederik de Moucheron, Aert van der Neer, Caspar Netscher, Cornelis van Poelenburg, Frans Post, Adam Pynacker, Rembrandt Harmensz van Rijn, Peter Paul Rubens, Jacob Ruisdael, Pieter Saenredam, Jan Steen, Simon Jacobsz de Vlieger, Jan Weenix, Philips Wouwermann und Künstler aus der Werkstatt des Gerard Terborch. In dieser Aufzählung wird der zentrale Sammlungsschwerpunkt von Theodor Gerhard Lürman bereits deutlich: 107 von 256 Gemälden stammten von niederländischen Malern des 17. Jahrhunderts (siehe Anhang XLI.). Wenn auch nur die Hälfte der Zuschreibungen zutrifft, kann man getrost sagen, dass es sich bei den Gemälden niederländischer Herkunft um eine bemerkenswerte Zusammenstellung handelte. Und so konstatierte auch Gustav Pauli 1904 nach einer kurzen Auflistung der bekanntesten in der Sammlung Lürman vertretenen niederländischen Maler, dass die „Träger klangvoller Namen mit guten Werken vertreten sind“ und Lürman gerade „unter seinen Niederländern [...] recht gut Bescheid [wusste]. Seine Benennungen halten fast immer der neuesten Wissenschaft stand und gelegentlich kritische Äußerungen verraten den Kenner [...]“.¹⁶⁰¹ Dennoch ist innerhalb dieses Sammlungsschwerpunktes zum einen keine reine Auslese großer Namen oder etwa eine bewusst getroffene Auswahl von Vertretern bestimmter Schulen, Gilden oder Spezialgebieten auszumachen. Zum anderen gibt die Zusammenstellung genauso wenig einen repräsentativen Überblick über die Kunstproduktion dieser Zeit: Für Erstes war die Sammlung nicht exquisit beziehungsweise nicht spezialisiert genug und für Zweites schlicht zu klein. Allerdings darf diesbezüglich nicht vergessen werden, dass es sich bei den Gemälden niederländischer Herkunft nicht um eine absolute Mehrzahl, sondern lediglich um eine Schwerpunktsetzung handelte. Insofern wäre es auch falsch, anzunehmen,

1599 Vgl. Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 29, 36, 37, 228, 240, 253, 193 und 194.

1600 Siehe Anhang XLIV., Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Alphabetisches Register.

1601 Pauli 1904, S. 166 und 167.

Lürman habe mit seiner Sammlung niederländischer Malerei des 17. Jahrhunderts den Anspruch einer Lehr- oder Schausammlung erheben wollen. Vielmehr zeigt sich in dieser Schwerpunktsetzung eine Vorliebe des Sammlers, nicht jedoch eine klare Spezialisierung wie etwa bei seinem Zeitgenossen Hieronymus Klugkist, der sich auf das graphische Werk Albrecht Dürers fokussiert hatte und dieses fast vollständig zusammengetragen hatte.¹⁶⁰² Nichtsdestotrotz muss letzten Endes offen bleiben, ob Theodor Gerhard Lürman tatsächlich ein kenntnisreicher Sammler war – wie Pauli es aufgrund der klangvollen Namen und der Äußerungen Lürmans angenommen hatte – oder ob er vielleicht einfach nur gute Berater beziehungsweise Agenten hatte. In Bezug auf die von Pauli artikulierte Kennerschaft Lürmans ist jedenfalls anzumerken, dass manche der von Lürman getroffenen Aussagen teilweise wortwörtlich aus lokalen Auktionskatalogen übernommen wurden und damit nicht von Lürman persönlich stammten.¹⁶⁰³

Jedenfalls darf nicht außer Acht gelassen werden, dass die Zusammenstellung einer Gemäldesammlung nicht nur vom Sachverstand oder den Neigungen des Sammlers, sondern auch maßgeblich vom Angebot auf dem Kunstmarkt bestimmt wird.

Neben Werken niederländischer Maler des 17. Jahrhunderts waren in der Sammlung Lürman noch einige Werke deutscher (56), flämischer (26), italienischer (10) und französischer (8) Maler des 16.–19. Jahrhunderts vertreten (siehe Anhang XLI.): Im 16. Jahrhundert überwogen die Italiener (4 von 6 Gemälden), im 17. Jahrhundert – wie erwähnt – die Niederländer (107 von 146 Gemälden), im 18. Jahrhundert deutsche und niederländische Maler (9 beziehungsweise 5 von 20 Gemälden) und im 19. Jahrhundert entschieden deutsche Maler (40 von 51). Damit eröffnet sich ein zweiter Sammlungsschwerpunkt von Theodor Gerhard Lürman: zeitgenössische deutsche Malerei. Darunter zählten sowohl bekanntere Akademiemaler wie beispielsweise Franz Riepenhausen, Andreas Achenbach und Max Ainmiller als auch weniger bedeutende lokale Maler. Allerdings bevorzugte Lürman hier augenfällig wiederum diejenigen Künstler, die im Stil der Niederländer malten wie beispielsweise die Bremer Maler Johann Heinrich und Gottfried Menken oder einige Vertreter der Düsseldorfer Schule wie Johann Wilhelm Lindlar, Philipp Lindo, Henry Lot oder August Weber.¹⁶⁰⁴ Insofern lehnte sich Lürman mit seinem zweiten, ohnehin geringfügigeren Sammlungsschwerpunkt gewissermaßen an seinen ersten an und verlieh seiner Vorliebe für

¹⁶⁰² Siehe Kapitel 2.5.1.1.

¹⁶⁰³ Siehe Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 79, 119, 142 und 211.

¹⁶⁰⁴ Vgl. Lexikon der Düsseldorfer Malerschule, 1819–1918, 3 Bände, München 1997/1998, S. 349–350, 350–351, 358–359 (Bd. 2) und S. 397–398 (Bd. 3).

niederländische Malerei dadurch doppelten Nachdruck: Denn indem er Werke dieser Künstler erwarb, würdigte er nicht nur die Vorbildfunktion der niederländischen Malerei, sondern auch ihre Nachwirkung.

Betrachtet man die Motive, die im Katalog der Sammlung Lürman beschrieben werden, dann fällt auf, dass Lürman eindeutig Landschaften bevorzugte (65 Gemälde). Danach folgten Genredarstellungen (35 Gemälde), Stilleben und Tierdarstellungen (19 Gemälde), Städteansichten und Architektur (19 Gemälde), Ansichten von Flüssen, Häfen, Dünen oder Marinedarstellungen (18 Gemälde) und Porträts (16 Gemälde). Erstaunlicherweise stellen die Gemälde religiösen und mythologischen beziehungsweise allegorischen Inhaltes einen nicht unbedeutenden Anteil dar (insgesamt 24 religiöse und 11 mythologische beziehungsweise allegorische Werke). Allerdings überwiegen unter den religiösen Darstellungen – entsprechend der Konfessionszugehörigkeit des Sammlers zu den Lutheranern – Szenen aus dem Neuen Testament gegenüber denen aus dem Alten Testament (siehe Anhang XLI.).

Im Zusammenhang mit den bekannteren Malern ist ferner von Interesse, ob diese auch mit ihren Spezialgebieten in der Sammlung vertreten waren. Für die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts kann dies überwiegend bestätigt werden.¹⁶⁰⁵ So waren Nicolaes van Berchem, Bartholomeus Breenbergh, Aelbert Cuyp, Allart van Everdingen, Frederik de Moucheron und Jacob van Ruisdael mit Landschaften, Caspar Netscher, Jan Steen und Künstler aus der Werkstatt des Terborch mit Genredarstellungen, Jan Davidsz de Heem und Jan van Huysum mit Stilleben, Pieter Saenredam mit einer Architekturansicht, Ludolf Backhuysen und Simon de Vlieger mit Marinedarstellungen und Pieter Lastman mit einem Historienbild vertreten. Auch unter den deutschen Akademiemalern der Sammlung Lürman waren die meisten Künstler ebenfalls mit ihren Spezialgebieten vorhanden¹⁶⁰⁶: So beispielsweise Max Ainmiller mit einem Architekturstück, Andreas Achenbach mit einer Landschaft, Philipp Lindo mit einem Genrebild und der als „Mondschein-Weber“ bekannte August Weber tatsächlich mit zwei Mondschein-Landschaften. Hier weist die Auswahl der Gemälde also zweifellos auf eine gewisse Kennerschaft hin.

1605 Bei den folgenden Angaben zu den niederländischen Malern und ihren Spezialgebieten beziehe ich mich auf die Ausführungen von Lademacher 2002, S. 93, North 2006, S. 3 u. 10 und auf die Informationen aus dem Allgemeinen Künstlerlexikon (AKL), siehe Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV.

1606 Hier beziehe ich mich auf die Informationen aus dem AKL, siehe Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman (Anhang XLIV.) sowie auf das Lexikon der Düsseldorfer Malerschule 1997/1998, S. 40–46 (Bd. 1), S. 350–351 (Bd. 2) und S. 397–398 (Bd. 3).

2.5.2.2.7. *Vergleich mit anderen zeitgenössischen regionalen und überregionalen bürgerlichen Sammlungen*

Mit dem Umfang seiner Sammlung von 256 Gemälden gehörte Theodor Gerhard Lürman zu den größeren Bremer Sammlern. Wie in Kapitel 1.4.2. gezeigt wurde, wiesen die bekannten Bremer Sammlungen durchschnittlich 125 Gemälde auf. Die größten Sammlungen umfassten um die 450 Gemälde (Slg. Becher), die kleinsten um die 15 Gemälde (Slg. Baese) (siehe Anhang IV.). Ansonsten entsprach seine Sammlung – bis auf die größere Anzahl an zeitgenössischen deutschen Künstlern – den überlieferten Sammlungen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Bremen. Die Besonderheit der Sammlung Lürman liegt allein darin, dass sie die einzige Bremer Sammlung aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts darstellt, welche derart erkennbar die Beeinflussung durch die Ausstellungs- und Sammlungspolitik des Kunstvereins in Bremen dokumentiert. Eine solche Entwicklung der Sammlungsneigungen ist in dieser Ausprägung in keinem anderen der konsultierten Auktionskataloge auszumachen, obwohl diese bis in das Jahr 1853 reichen (siehe Anhang IV.).

Wie im vorhergehenden Kapitel gezeigt wurde, waren bei Lürmans Vorgehen als Sammler eher Neigung und Bewahrungsgedanke als der Wunsch nach Vollständigkeit, Einmaligkeit oder Abgrenzung wie bei seinen prominenten lokalen Sammlerkollegen Hieronymus Klugkist und Johann Heinrich Albers¹⁶⁰⁷ von Bedeutung.

Möchte man die Sammlung von Theodor Gerhard Lürman mit anderen überregionalen bürgerlichen Kunstsammlungen vergleichen, steht man zunächst vor dem Problem, dass nur wenige zeitgenössische Sammlungen in vergleichbaren Handels- oder Hansestädten überliefert beziehungsweise erforscht sind. Die meisten Forschungsergebnisse liegen bislang für die Kunsthandels- und Sammlungscentren Frankfurt am Main und Hamburg im 18. Jahrhundert vor.¹⁶⁰⁸ Diese Forschungslage zeigt sich auch darin, dass in den *Getty Provenance Index Databases* bisher nur deutsche Auktionskataloge vor 1801 und zwischen 1930 und 1945 zu finden sind (siehe Anhang XLII.). Dennoch ließen sich einige Sammler aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ermitteln, die interessante Vergleichsmöglichkeiten zur Sammlung Lürman eröffnen.

In Hamburg, Frankfurt am Main, Leipzig und Köln haben bürgerliche Sammler ab dem 18.

¹⁶⁰⁷ Siehe Kapitel 2.5.1.1. und 2.5.1.2.

¹⁶⁰⁸ Vgl. North 2006 und die diversen Beiträge von Rudolf Schlögl, Kurt Wettengl, Michael North und Tilmann von Stockhausen, in: *Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Michael North (Schriftenreihe des Forschungszentrums Europäische Aufklärung, Band 8), Berlin 2002.

Jahrhundert in etwa dasselbe gesammelt: Alte Meister, aber auch lokale zeitgenössische Künstler, die häufig die sogenannte Holländermode vertraten.¹⁶⁰⁹ Das ist insofern bemerkenswert, als Letzteres in Bremen anscheinend erst verstärkt durch die Aktivitäten des Kunstvereins aufkam.

Die meisten Parallelen lassen sich erwartungsgemäß zwischen Hamburg und Bremen feststellen. So hat die Mehrzahl der Sammler in Hamburg auch überwiegend niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts gesammelt, während in Frankfurt am Main auch altdeutsche Meister und bereits ab dem 18. Jahrhundert sehr viele zeitgenössische lokale Künstler Eingang in die bürgerlichen Sammlungen fanden.¹⁶¹⁰ Zunächst sei bemerkt, dass ein Charakteristikum der Hamburger Sammlungen des 18. Jahrhunderts gewesen zu sein scheint, dass sie sehr privat und damit für Außenstehende nur schwer zugänglich waren.¹⁶¹¹ Falls dies in Bremen ähnlich gewesen ist, könnte das eine mögliche Erklärung dafür liefern, weshalb in Bremen nichts über Kunstsammler vor 1770 bekannt ist. Im 19. Jahrhundert sollte sich dies in Hamburg jedenfalls ändern, da die Sammlungskultur ab diesem Zeitpunkt zu einem regelrechten Aushängeschild des reichen Bürgertums wurde.¹⁶¹²

1886 stellte Wilhelm von Bode in einem circa sechzigseitigen Beitrag die letzte zu diesem Zeitpunkt erhaltene Hamburger Privatgalerie aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor: die Gemäldesammlung des Johannes von Wesselhoeft. Sie hatte sich zum Teil aus der Sammlung von Nicolaus Hudtwalcker¹⁶¹³ gebildet, welche sich wiederum aus vorhergehenden Hamburger Privatsammlungen zusammengesetzt hatte.¹⁶¹⁴ Diese Entstehungsmodalitäten und der Schwerpunkt der Sammlung auf niederländischer Malerei des 17. Jahrhunderts weisen eindeutige Parallelen zur Sammlung Lürman in Bremen auf. Allerdings war die Sammlung Wesselhoeft mit rund 100 Gemälden kleiner, setzte sich aber hauptsächlich aus Meisterwerken zusammen. Vermutlich kam Wilhelm von Bode deswegen zu dem Schluss,

1609 Für Frankfurt am Main, vgl. Schmidt 1960, Schültke 1983, Wettengl 2002, Kat. Ausst. Frankfurt am Main 2012 und Meyer 2013.

Für Leipzig, vgl. Kat. Ausst. Leipzig 1998 / München 1999, Gleisberg 2000 und Stockhausen 2002.

Für Köln, vgl. Mai 1993, Kat. Ausst. Köln 2000 und Schlögl 2002 b.

Die bisher ausführlichste Darstellung über unterschiedlichste Sammler vom 18. bis 19. Jahrhundert bietet Calov 1969.

1610 Vgl. Holst 1939, S. 256, Wettengl 2002, S. 70 und North 2002, S. 95.

1611 Vgl. Holst 1939, S. 254 und Ketelsen, Thomas: Hamburger Sammlungen im 18. und frühen 19. Jahrhundert, in: Private Schätze. Über das Sammeln von Kunst in Hamburg bis 1933, hrsg. v. Ulrich Luckhardt und Uwe M. Schneede, Hamburg 2001, S. 22.

1612 Vgl. Ketelsen 2001, S. 24.

1613 Die Lebensdaten von Johannes Wesselhoeft und Nicolaus Hudtwalcker sind unbekannt. Es finden sich keine Einträge in der Allgemeinen Deutschen Biographie.

1614 Vgl. Bode 1886, S. 3–6.

dass diese Galerie anderen Sammlungen gegenüber „den geschlossenen Charakter und die Zahl hervorragender Gemälde“¹⁶¹⁵ voraus hatte. Die Sammlung Hudtwalcker / Wesselhoeft wurde 1888 vom Hamburger Senat für die Kunsthalle erworben.¹⁶¹⁶

Eine weitere Sammlung, die an die Hamburger Kunsthalle gelangte, war die der Kunsthändler Georg Ernst Harzen und Johann Matthias Commeter. Sie hatten ihre Kunstsammlung ab 1824 gemeinsam angelegt und 1863 der Stadt Hamburg für ein zukünftiges öffentliches Museum gestiftet. Ähnlich wie Albers, Klugkist und vermutlich auch Lürman war Harzen Gründungsmitglied des lokalen Kunstvereins. Er hatte ab den 1820er Jahren sogar einen Raum seiner Kunsthandlung für die Versammlungen des Kunstvereins zur Verfügung gestellt.¹⁶¹⁷ Die Sammlung Harzen/Commeter umfasste etwa 100 Gemälde und über 30.000 graphische Arbeiten und konnte schon zur Zeit ihrer Entstehung als museale Sammlung gelten, weil sie von ihren Eigentümern professionell zusammengestellt und wissenschaftlich begleitet wurde. Harzen und Commeter sammelten bevorzugt Alte Meister, aber auch zeitgenössische lokale Künstler. Unter den Graphiken bildeten niederländische Handzeichnungen einen Sammlungsschwerpunkt. Das ist deshalb so bemerkenswert, weil Handzeichnungen damals als künstlerisches Arbeitsmittel bei der Mehrzahl der Sammler noch nicht so stark anerkannt waren. Harzen und Commeter vertraten also einen neuartigen Begriff von Qualität und hatten damit Fortschrittsgeist bewiesen.¹⁶¹⁸ Darin und in ihrem wissenschaftlichen oder professionellen Anspruch unterscheidet sich ihre Sammlung grundlegend von der Sammlung Lürman.

Ein weiterer Hamburger Sammler der Gründergeneration des Kunstvereins in Hamburg war der Bleidecker David Christopher Mettlerkamp (1774–1850)¹⁶¹⁹. Er war durch den Bau von Blitzschutzanlagen zu Vermögen gelangt. Die ersten Versammlungen des Kunstvereins in Hamburg hatten in seinem Hause stattgefunden. Mettlerkamp war Kunstdilettant und hatte eine Sammlung von Gemälden, Kupferstichen und Handzeichnungen Alter Meister zusammengestellt. Seine Sammlung von Handzeichnungen soll ihm am wichtigsten gewesen sein. Als er 1825 für zwei Jahre nach Bessarabien auswanderte, behielt er diese nämlich komplett, während er seine Kupferstichsammlung und einen Großteil seiner Gemälde bei

1615 Ebd., S. 5.

1616 Vgl. Luckhardt, Ulrich: »Noch immer sind Besitz und Kultur getrennte Güter«. Das private Sammeln von Kunst in Hamburg, in: Private Schätze. Über das Sammeln von Kunst in Hamburg bis 1933, hrsg. v. Ulrich Luckhardt und Uwe M. Schneede, Hamburg 2001, S. 6.

1617 Vgl. Platte 1976, o. S..

1618 Reuther 2001, S. 26–29.

1619 Vgl. Allgemeine Deutsche Biographie Online, <http://www.deutsche-biographie.de/sfz62328.html> (08. März 2015). Bei den Angaben zu Mettlerkamp beziehe ich mich auf Dingedahl 1976, S. 81–98.

Harzen veräußerte. Hierin zeigt sich, dass Mettlerkamp zwar auch Alte Meister sammelte, dass er sein Hauptaugenmerk aber nicht mehr tradierten Sammlungsobjekten wie Gemälden oder Druckgraphiken galt, sondern Handzeichnungen. Damit war er ähnlich unkonventionell vorgegangen wie Harzen und Commeter in Hamburg sowie Duntze und Klugkist in Bremen.

An letzter Stelle sei der sehr viel jüngere Hamburger Kaufmann und Sammler Eduard Weber (1830–1907) genannt.¹⁶²⁰ Seine Sammlung ist von besonderem Interesse, weil sie die meisten Parallelen zur Sammlung Lürman aufzeigt, obwohl sie weitaus später entstanden ist. Weber sammelte Münzen, Gemälde und Graphiken. Seine Gemäldesammlung bestand sowohl aus Werken Alter Meister (300 Gemälde) als auch aus Werken zeitgenössischer Künstler (150 Gemälde). Bei Ersten lag der Sammlungsschwerpunkt – ähnlich wie bei Lürman – auf Werken holländischer und flämischer Künstler des 17. Jahrhunderts und bei Zweiten – ebenso wie bei Lürman – auf Werken deutscher Akademiemaler. Weber stellte also genau wie Lürman einen konservativen Sammler dar, der jedoch auch zeitgenössische Werke erwarb, sofern sie akademischen Richtlinien entsprachen. In den 1880er Jahren ließ auch Weber sich ein Galeriegebäude an sein Wohnhaus anschließen. In jenen Galerieräumen hatte er ausschließlich seine Sammlung Alter Meister untergebracht, während die Werke Neuer Meister in den Wohnräumen des Haupthauses verblieben. Ähnliches wäre auch für Lürman denkbar. Im Gegensatz zu diesem hatte Weber seine Galerie jedoch der Öffentlichkeit zugänglich gemacht und von seinem Neffen, einem Kunsthistoriker, wissenschaftlich bearbeiten lassen. Nach dem Tod Webers, 1907, gelangte seine Galerie Alter Meister 1912 – wie 1904 und 1905 Teile der Sammlung Lürman – in Rudolph Lepke's Kunstauktionshaus zur Versteigerung. Dabei gelang es Alfred Lichtwark – ebenso wie Pauli in Bremen – 36 Werke für die Sammlung der Hamburger Kunsthalle zu gewinnen. Dies zeigt einmal mehr, dass es die Sammlungen der lokalen Kunstvereine sind, die von einer vergangenen und heute weitgehend unbekannten bürgerlichen Sammlerkultur zeugen.

1620 In meinen Ausführungen zu Eduard Weber beziehe ich mich auf Schmincke, Carla: Die Sammlung Konsul Eduard F. Weber, in: Private Schätze. Über das Sammeln von Kunst in Hamburg bis 1933, hrsg. von Ulrich Luckhardt und Uwe M. Schneede, Hamburg 2001, S. 30–34.

2.5.2.2.8. *Der Typus und die Motivation des Sammlers Lürman*

Nachdem die Sammlung Lürman mit anderen zeitgenössischen bürgerlichen Sammlungen verglichen wurde, ist noch zu ermitteln, welcher Kategorie von Sammlertypus Theodor Gerhard Lürman am ehesten zugeordnet werden könnte und welche Motivation hinter seiner Sammlung stand. Gudrun Calov hat in ihrer Abhandlung über Museen und Sammler im 19. Jahrhundert in Deutschland folgende „Tendenzen im Sammlertum“¹⁶²¹ aufgespürt:

„Im Verhalten des einzelnen zum Geist seiner Zeit können wir bestimmte Typen unterscheiden: den Vorläufer, der neue Wege sucht und findet, denjenigen, der der Mode nachläuft [...], die Menge der mittleren mit dem Strom schwimmenden Sammler, schließlich den Nachzügler, der an überholten Wertungen hängt.“¹⁶²²

Innerhalb dieser Sammlertypologie würde man Lürman wohl bei demjenigen Typus von Sammler verorten, der „mit dem Strom schwimmt“ beziehungsweise „der der Mode nachläuft“, da er bei seinen beiden Sammlungsschwerpunkten einem vorgegebenen Muster folgte.

Weiter ausdifferenziert werden die verschiedenen Sammlertypen in einem Aufsatz von Karl-Siegbert Rehberg. Er unterscheidet zwischen neun verschiedenen Sammlertypen: dem Trophäensammler, dem Konventionssammler, dem Innovationssammler, dem Raritäten-sammler, dem Investitionssammler, dem Vollständigkeitssammler, dem Flaneursammler (Sammeln aus subjektiver Beliebigkeit), dem mäzenatischen Sammler und dem En-Gros-Sammler.¹⁶²³ Mit Blick auf diese Kategorien würde man Lürman wohl am ehesten dem Typus des Konventionssammlers zuordnen, der aber sicherlich auch Züge des Trophäensammlers, des Investitionssammler, des Flaneursammlers und des mäzenatischen Sammlers in sich trug.

Bei der Frage nach den Motiven für das Sammeln von Kunstgegenständen ist einer der am häufigsten genannten Gründe das Verlangen nach sozialem Aufstieg, Prestige, oder kulturellem Einfluss – bei Bourdieu als *kulturelles Kapital* bezeichnet. Den Wunsch nach sozialem Aufstieg kann man bei Lürman ausschließen, da er erst begann, Gemälde zu sammeln, als er bereits Teil der Bremer Oberschicht war. Dennoch wäre es denkbar, dass er seine soziale Stellung durch eine Kunstsammlung unterstreichen wollte und es ihm damit

1621 Calov 1969, S. 173.

1622 Ebd.

1623 Vgl. Rehberg, Karl-Siegbert: Schatzhaus, Wissensverkörperung und »Ewigkeitsort«. Eigenwelten des Sammelns aus institutionenanalytischer Perspektive, in: Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates, hrsg. von Barbara Marx und Karl-Siegbert Rehberg, Berlin 2006, S. XI–XXIX.

durchaus um einen Prestigegewinn ging. Für diese Motivation würde auch sein Galerieanbau sprechen, der sich – wie August Lürman berichtete – durch seinen repräsentativen Charakter vor anderen privaten Bauten in Bremen auszeichnete. Was im Zusammenhang mit dem Galeriegebäude aber auch zum Ausdruck kam, war, dass Lürman mit diesem Galerieanbau – gerade im Vergleich mit der gegenüberliegenden Kunsthalle – seine Individualität als Sammler untermauern wollte. Das ist deshalb beachtlich, weil ihm dies mit seiner Sammlung alleine nicht gelungen wäre. Schließlich war er kein Innovations-, Raritäten-, oder Vollständigkeitssammler.

Eine mögliche Absicht nach kulturellem Einfluss ist also weniger in der Gemäldesammlung von Theodor Gerhard Lürman als vielmehr in seiner Mitgliedschaft im Kunstverein zu suchen, wobei einzuräumen ist, dass ihn seine Sammlung natürlich erst als besonderen Kunstkenner oder -liebhaber auswies. Zudem könnte man Lürman die Absicht unterstellen, dass er sich mit seiner Gemäldesammlung als kultivierter und gelehrter Vertreter des Wirtschaftsbürgertums an das Bildungsbürgertum annähern wollte. Möglicherweise wollte er durch seine Kunstkennerschaft und seine Kunstsammlung also auch einen gewissen Bildungsanspruch manifestieren.

Als ein weiteres Motiv für Sammler wird häufig das Anliegen genannt, sich mit seiner Sammlung ein Denkmal setzen zu wollen. Dies ist bei Lürman eher auszuschließen, da er seine Sammlung weder zu Lebzeiten noch posthum für die Öffentlichkeit bestimmt hatte.

Hinsichtlich der Motivation des Sammlers Lürman bleibt letztendlich der Schluss zu ziehen, dass dieser wohl am ehesten Kunstliebhaber im eigentlichen und besten Sinne war. Im Anhang zu seinem Gemäldekatalog hatte er dies sogar selbst geäußert, indem er seine von Kindesalter an gehegte Begeisterung für Kunst beschrieb:

“Schon als Schulknabe in Iserlohn pflegte ich mein erspartes Brodgelde alle Jahr 2 mal, wenn ein Kupferstichhändler aus Hamm die Kirmessen besuchte, in kleinen Vorlage Blättern zum Nachzeichnen anzulegen.“¹⁶²⁴

Lürmans Leidenschaft für Kunst kam sodann auch sehr häufig bei den Einträgen in seinem Gemäldekatalog zum Ausdruck¹⁶²⁵, so beispielsweise, als er über eine Landschaft von Herman van Swanevelt schrieb: „Ich kann mich aufrichtig an diesem Meisterwerk so zu sagen noch

1624 Theodor Gerhard Lürman: „Anhang zu meinem Gemälde-Catalog zur Nachricht u. freundlichen Beherzigung meiner lieben Angehörigen nach meinem Tode“ (Bremen, 24. Mai 1862), transkribiert von B. v. Barsewisch, S. 1 (Familienarchiv B. v. Barsewisch), siehe Anhang XL.

1625 Vgl. Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 37, 55, 86, 93, 116, 156 und 157, 211 u. 215.

immer nicht satt sehen.“¹⁶²⁶ Am stärksten zeigte sich seine Liebhaberei aber darin, dass er seine Gemälde im Anhang zu seinem Gemäldekatalog als Helfer und Trost in schwierigen Zeiten bezeichnete, eine romantische Haltung, die beispielsweise an Franz von Schobers Gedicht „An die Musik“ erinnert, das Franz Schubert 1817 vertonte:

„Besonders in den stürmischen Handels Krisen aus 1848 & 1857, wo oft an einem Tage mehrere telegraphische Hiobs Posten von ganz verschiedenen Orten, rasch aufeinander folgten, da wurde es mir oft am eigenen Comptoir zu schwul u. bunt, um nur alle Anfragen u. Zumuthungen von Verwandten Freunden u. Bekannten aus übertrieben panischer Furcht an uns gerichtet, immer sogleich in passender Weise zu begegnen; – dann flüchtete ich mich meist geschwind zu meinen Bildern im Garten, bei denen ich stets dieselbe gleichmäßig milde u. unverändert wohlthuende Ansprache fand, wodurch mein aufgeregtes Gemüth sodan auch alsbald wieder beruhigt wurde. – Seit jenen mir jetzt noch unvergesslichen Tagen, habe ich meine Bilder unausgesetzt gewissermaßen zu meinen besten u. treuesten Freunden gezählt, welche uns in Freud u. Leid immer das nämliche freundliche Gesicht zuwenden [...].“¹⁶²⁷

2.5.2.2.9. Theodor Gerhard Lürmans Mitgliedschaft im Kunstverein in Bremen

Theodor Gerhard Lürman war eines der ersten Mitglieder des Kunstvereins in Bremen. Er wurde bereits 1824 in der ersten gedruckten Mitgliederliste des Vereins aufgeführt, war seitdem durchgehend Mitglied und zeitweise sogar im Vereinsvorstand tätig. Seine Mitgliedschaft lässt sich durch die überlieferten Mitgliederverzeichnisse in den Gesetzen des Kunstvereins nachweisen.¹⁶²⁸ Da diese jedoch nur bis 1850 überliefert sind und die nächsten Mitgliederverzeichnisse erst wieder 1880/81 in den Jahresberichten auftauchen, muss seine Mitgliedschaft zwischen 1850 und 1865 (seinem Todesjahr) über die Direktions- und Vorstandsprotokolle nachgewiesen werden. Darin wird er 1851, 1856, 1858 und 1863 als Ausschussmitglied, als Sitzungs- oder Verlosungsteilnehmer und als Stifter erwähnt.¹⁶²⁹ Ab 1844 war Theodor Gerhard Lürman auch im Sonderkomitee zum Erwerb eines Vereinslokals

1626 Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 185.

1627 Theodor Gerhard Lürman: „Anhang zu meinem Gemälde-Catalog zur Nachricht u. freundlichen Beherzigung meiner lieben Angehörigen nach meinem Tode“ (Bremen, 24. Mai 1862), transkribiert von B. v. Barsewisch, S. 2 (Familienarchiv B. v. Barsewisch), siehe Anhang XL.

1628 Vgl. Gesetze des Kunstvereins in Bremen 1824, o.S. unter „Verzeichnis der Mitglieder des Kunstvereins“, Nr. 31 (StUB Bremen, Kunstverein, Brem.c.158a.Nr.1) und Gesetze des Kunstvereins in Bremen 1827 (S. 8, Nr. 31), 1837 (S. 8, Nr. 37), 1844 (S. 8, Nr. 173) (A KH Bremen, Kat. Slg. Bremen 1837–91) und 1850 (S. 20, Nr. 216) (A KH Bremen, Kat. Slg. Bremen 1837–1849).

1629 Vgl. Vorstandsprotokolle 1849–1893, S. 41, 62, 73, 94 (A KH Bremen, ohne Signatur).

gewesen.¹⁶³⁰ Man kann daher davon ausgehen, dass er maßgeblichen Einfluss auf die diesbezüglichen Vereinsentscheidungen gehabt hatte. Dies ist umso bemerkenswerter, als Lürman sich 1853 vom Architekten der 1849 eingeweihten Kunsthalle ein eigenes Galeriegebäude hat erbauen lassen. Hierbei und bei der Ausrichtung seiner Sammlung zeigt sich der Einfluss des Kunstvereins auf seine eigenen Mitglieder.

Bei den Ausstellungen des Kunstvereins nahm Theodor Gerhard Lürman ebenfalls teil. Vergleicht man den Gemäldekatalog von Theodor Gerhard Lürman mit den beiden ersten Ausstellungskatalogen des Kunstvereins, dann könnten an die 31 Gemälde, die bis zu seinem Tod 1865 in seinen Besitz kamen, einst bei diesen Ausstellungen präsentiert worden sein (siehe Anhang XLIII.). Leider kann jedoch nicht geklärt werden, ob die entsprechenden Gemälde dort nur ausgestellt wurden und im Zuge der Ausstellungen beziehungsweise möglicherweise auch erst später in seinen Besitz kamen oder ob sie schon in seinem Besitz waren und von ihm als Leihgabe zur Verfügung gestellt wurden. Das liegt daran, dass in den Ausstellungskatalogen nicht verzeichnet ist, ob die aufgeführten Kunstwerke verkäuflich oder unverkäuflich waren und wer die Verkäufer oder Eigentümer waren. Im Vorwort der Ausstellungskataloge wurde lediglich darauf aufmerksam gemacht, dass die Preise der verkäuflichen Gemälde aus einem Verzeichnis zu ersehen sind, welches im Saal angeschlagen worden war.¹⁶³¹ Diese Verzeichnisse sind jedoch nicht überliefert. Insofern kann an dieser Stelle nur die Vermutung geäußert werden, dass Theodor Gerhard Lürman an beiden Ausstellungen teilnahm. In welcher Form er dies tat – ob als Eigentümer, als aktueller oder als künftiger Käufer – muss leider offen bleiben.

Im Gegensatz zu den ersten beiden Ausstellungen wurden bei der dritten Ausstellung des Kunstvereins in Bremen 1843 erstmals unverkäufliche Leihgaben als solche gekennzeichnet und die Leihgeber namentlich genannt. Entsprechend ist nachzuweisen, dass Lürman zu dieser Ausstellung zwei Landschaftsgemälde der aus Bremen stammenden beziehungsweise dort tätigen Künstler Anton Albers und Johann Heinrich Menken als Leihgaben beige-steuert hat.¹⁶³² Den Veröffentlichungen des Kunstvereins (Ausstellungsverzeichnisse und -berichte) ist außerdem zu entnehmen, dass Theodor Gerhard Lürman sich 1847 und 1849 mit insgesamt neun Leihgaben an den entsprechenden Ausstellungen beteiligte und dass er in den Jahren

1630 Vgl. Sonntag, den 28. Januar 1844, in: Vorstandsprotokolle 1823–1849, S. 72–74 (A KH Bremen, 24a).

1631 Vgl. Kat. Ausst. KV Bremen 1829, S. 2 und Kat. Ausst. KV Bremen 1833, S. 3 (beide A KH Bremen, Verzeichnis der Gemälde-Ausstellungen 1829–1853)

1632 Vgl. Kat. Ausst. KV Bremen 1843, Nr. 7 u. 270 (A KH Bremen, Verzeichnis der Gemälde-Ausstellungen in Bremen 1829–1853).

1850, 1852–55 und 1858–61 dort insgesamt zwölf Gemälde kaufte, von denen er allerdings nur sechs in seinen Katalog aufnahm.¹⁶³³

Auch seine Familie Lürman nahm sehr rege an den Verlosungen des Kunstvereins in Bremen teil¹⁶³⁴ und Theodor Gerhard Lürman selbst hatte sogar mehrmals das Glück, Gemälde zu gewinnen.¹⁶³⁵ Allerdings ging es ihm als zeitweiliger Vertreter der Kunstvereinsdirektion und als seriöser, arrivierter Geschäftsmann sicherlich mehr um die Unterstützung des Kunstvereins als um den Reiz des Glücksspiels oder gar um die günstige Erwerbung von Gemälden. Diese hatte er sich nämlich auch problemlos auf regulärem Wege leisten können. Trotzdem fällt auf, dass er es nie nur bei einem Los belassen hat, sondern dass er mit mindestens zwei bis maximal acht Losen an den Tombolas teilgenommen hatte und dass er damit – entsprechend dem in Kapitel 2.4.2. erläuterten Prinzip – sowohl seine Zugeständnisse an den Kunstverein als auch seine Gewinnchancen erhöht hatte.¹⁶³⁶

1633 Vgl. Verzeichnis der fünften Gemälde-Ausstellung in Bremen, eröffnet am 24. April 1847, Nr. 471 (nicht im Kat. Slg. Lürman aufgeführt!) und Verzeichnis der bei der Eröffnung der Neuen Kunsthalle in Bremen am 1. Mai 1849 ausgestellten Gemälde und plastischen Werke etc., Nr. 314, 319, 223 (eigtl. 323), 324, 325, 329, 330 u. 336 (beide A KH Bremen, Verzeichnis der Gemälde Ausstellungen in Bremen, 1829–1852) (Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 126, 53 oder 54, 11/90/167, 119, 65, 57, 141; Nr. 336 Kat. Ausst. KH Bremen 1849 ist nicht im Kat. Slg. Lürman aufgeführt), Ber./Verz. 1850, S. 24 (Kat. Slg. Lürman, Nr. 148 / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV.), Ber./Verz. 1852, S. 22, 23 u. 31 (Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 156 u. 157 u. 215, Achenbach: Ansicht auf den Vesuv fehlt im Kat. Slg. Lürman), Ber./Verz. 1854, S. 26 (fehlt im Kat. Slg. Lürman), Ber./Verz. 1856, S. 24 (Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 131 und Zimmermann fehlt in Kat. Slg. Lürman), Ber./Verz. 1860, S. 23–25 (Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 190 u. 197 und Kluyver fehlt in Kat. Slg. Lürman) und Ber./Verz. 1862, S. 24 (Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 147) (alle A KH Bremen, Jahres-Berichte 1843–1878).

1634 Vgl. Ber./Verz.: 1843, S. 23 u. 24, Ber./Verz. 1845, S. 20, Ber./Verz. 1847, S. 24, Ber./Verz. 1850, S. 13, Ber./Verz. 1852, S. 14, Ber./Verz. 1854, S. 14 u. 15, Ber./Verz. 1856, S. 15, Ber./Verz. 1858, S. 15, Ber./Verz. 1860, S. 16, Ber./Verz. 1862, S. 16, Ber./Verz. 1864, S. 14 (alle A KH Bremen, Jahres-Berichte 1843–1878).

1635 Theodor Gerhard Lürman könnte bis zu vier Gemälde bei den Verlosungen des Kunstvereins zwischen 1843 und 1865 (Todesjahr) gewonnen haben: 1847 oder 1860 möglicherweise ein Seestück von Kockock, vgl. Ber./Verz. 1847, Nr. 241, S. 17 und Ber./Verz. 1860, Nr. 342, S. 6 (alle A KH Bremen, Jahres-Berichte 1843–1878) und Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 184; 1856 möglicherweise ein Kircheninneres von Ainmüller, vgl. Ber./Verz. 1856, Nr. 9, S. 5 (alle A KH Bremen, Jahres-Berichte 1843–1878) und General-Versammlung, Sonntag, den 26. Oktober 1856, S. 64 (A KH Bremen, ohne Signatur) und Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 163; 1858 möglicherweise ein Genrebild von Kindler, vgl. Ber./Verz. 1858, Nr. 685, S. 7 und General-Versammlung, Sonntag, den 31. Oktober 1858, S. 70 (A KH Bremen, ohne Signatur) und Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 164; 1862 möglicherweise ein Strandbild von Leickert, vgl. Ber./Verz. 1862, Nr. 391, S. 7 und Kat. Slg. Lürman / Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman, Anhang XLIV., Nr. 196.

1636 So kaufte Theodor Gerhard Lürman bei der Verlosung 1843 sechs Lose, 1845 zwei Lose, 1847 zwei Lose, 1850 vier Lose, 1852 acht Lose, 1854 vier Lose, 1856 drei Lose und 1858, 1860, 1862 und 1864 jeweils zwei Lose (alle A KH Bremen, Jahres-Berichte 1843–1878).

2.5.2.2.10. Zur Bedeutung des Sammlers Lürman für die (Sammlungs-)Geschichte der Kunsthalle Bremen

Wenn von der Sammlungsgeschichte der Kunsthalle Bremen die Rede ist, dann werden die großen Stifter und Gründer des Kunstvereins, Hieronymus Klugkist und Johann Heinrich Albers grundsätzlich an erster Stelle genannt und auch am ausführlichsten behandelt.¹⁶³⁷ Gemessen an ihrem Engagement für den Verein und ihren Vermächtnissen ist das sicherlich korrekt: Während diese dem Kunstverein in Bremen ihre kompletten Sammlungen vermachten, übereignete Theodor Gerhard Lürman demselben willentlich nur drei Gemälde aus seinem Besitz. Allerdings ist bei diesen Gemälden noch nicht einmal geklärt, ob sie jemals Teil seiner Sammlung gewesen waren oder ob sie nicht schon von vornherein für die Sammlung des Kunstvereins konzipiert waren. Darüber hinaus war im Gegensatz zu den offiziellen Gründern und Stiftern des Kunstvereins, Albers und Klugkist, bisher nicht bekannt, welche Rolle Theodor Gerhard Lürman innerhalb des Kunstvereins in Bremen gespielt hat.

Zunächst einmal ist festzuhalten, dass Lürman dem Kunstverein neben den drei bedeutenden Stiftungen an seinem Lebensende durchgehend Geschenke gemacht hat, ob es nun Kunstwerke oder Geldspenden waren.¹⁶³⁸ Insofern kann er nach Albers und Klugkist durchaus als einer der spendabelsten Vereinsmitglieder der Gründergeneration gelten. Des Weiteren hat er sich als lebenslanges Mitglied des Kunstvereins sowohl an den Direktions- und Vorstandssitzungen als auch an den Ausstellungen und Verlosungen rege beteiligt. Er kann daher als eine Art Vorzeigemitglied des Kunstvereins gelten. Zu guter Letzt sind heute siebzehn Gemälde aus seinem ehemaligen Besitz Teil der Sammlung des Kunstvereins in Bremen. Deshalb sind die Entstehung und das Schicksal der Sammlung Lürman auch von großem Interesse für die (Sammlungs-)Geschichte des Kunstvereins.

Die vorliegende Beschreibung sollte jedenfalls gezeigt haben, dass die Bedeutung des Sammlers Theodor Gerhard Lürman für die Geschichte des Kunstvereins in Bremen vor allem in seiner Person als Sammler begründet liegt. Da es sich hier um eine einzigartig positive Quellenlage handelte, konnte anhand des Nachlasses der Familie Lürman im Staatsarchiv in Bremen sowie in Privatbesitz und anhand des Gemäldekataloges von Theodor Gerhard Lürman ein derart plastisches Bild dieses Sammlers entworfen werden, wie es sonst bei keinem anderen Sammler der Gründergeneration des Kunstvereins in Bremen möglich schien.

¹⁶³⁷ Vgl. Höper, Corinna: „Die „Alten Meister“ der Kunsthalle Bremen. Zur Geschichte der Erwerbungen und Stiftungen.“, in: Höper 1990, S. 9–15 und Hansen 1997, S. 13 u. 14.

¹⁶³⁸ Siehe Kapitel 2.4.5.

Gerade der Gemäldekatalog von Theodor Gerhard Lürman stellte zusätzlich zu den erhaltenen Sammlungskatalogen von Hieronymus Klugkist und Johann Heinrich Albers nicht nur eine wichtige geschmacksgeschichtliche Quelle dar, sondern lieferte mittels der Notizen zu Vorbesitzern und Vorgängersammlungen auch ausgesprochen nützliche Hinweise auf den Aufbau der Sammlung und die Beschaffenheit des lokalen Kunstmarktes sowie der städtischen Sammlungskultur.

Im Zuge der Auseinandersetzung mit einem der zwei zu ermittelnden Sammlungsschwerpunkte, die Theodor Gerhard im Laufe seiner etwa fünfzigjährigen Sammlertätigkeit gesetzt hatte, kam zudem noch ein besonderes Charakteristikum der Sammlung zum Vorschein, welches etwa bei den Sammlungen von Albers und Klugkist nicht zu finden war. Während diese ihrer Strategie, alte Meister zu sammeln, überwiegend treu geblieben sind, hat Lürman vermutlich im Zuge der spätestens ab 1843 veränderten Sammlungs- und Ausstellungspolitik des Kunstvereins auch zeitgenössische Maler in seine Sammlung aufgenommen und damit das neue Ausstellungs- und Sammlungsprogramm des Kunstvereins adaptiert und reflektiert. Allerdings könnte dies auch damit zusammenhängen, dass er im Gegensatz zu Albers (1774–1855) und Klugkist (1778–1851) noch zehn Jahre länger Zeit hatte, sich mit diesen Neuerungen auseinanderzusetzen. Trotzdem ist es beachtlich, denn es zeigt, dass der Kunstverein in Bremen im 19. Jahrhundert nicht nur ein gemeinsames Forum für gleichgesinnte Sammler, sondern auch einen nicht zu unterschätzenden Vorbildcharakter und einen so hohen Identifikationswert für seine Mitglieder hatte, sodass selbst Vertreter der Gründergeneration wie Lürman grundlegende Neuerungen teilten und diese sogar auf ihre eigene Sammlertätigkeit übertrugen.

ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

Die Plattform der Bremer Kunstsammler, der 1817 begründete und 1823 offiziell gegründete Kunstverein in Bremen, weist bis heute einige Besonderheiten auf: Mit seinem frühen Gründungsdatum gehört er zu den ältesten und aktuell mit über 9.000 eingetragenen Personen zu den mitgliederreichsten Kunstvereinen im deutschsprachigen Raum. Er kann überdies im Vergleich zu den meisten anderen Institutionen dieser Art nicht nur eine rege Ausstellungstätigkeit nachweisen, sondern verfügt darüber hinaus über eine bedeutende, eigene Sammlung. Der Kunstverein in Bremen war dementsprechend 1847–49 der erste rein bürgerliche Verein, der sich ein eigenes Vereins- und Ausstellungsgebäude, die Kunsthalle Bremen, baute. Heute ist er sogar der einzige Kunstverein in Deutschland, dessen Haus und Sammlung in dieser bürgerlichen Trägerschaft geblieben sind.¹⁶³⁹

Der Sachverhalt, dass fast zweihundert Jahre später nicht mehr im Einzelnen bekannt war, wer dieses bis heute andauernde, bürgerliche und traditionsreiche Engagement initiiert hat und unter welchen Umständen diese folgenreiche, private Sammlungskultur begründet wurde, was sie ausmachte und wie sie im Kunstverein in Bremen ihre Institution fand, war Anreiz und Ausgangspunkt vorliegender Untersuchung. Schon 1835 schrieb Karl Theodor Oelrichs in den *Bremischen Blättern*:

„Um den Zweck, die Thätigkeit und den Einfluß des Kunstvereins und seine Stellung gegen auswärtige Vereine gleicher Art richtig beurtheilen zu können, war es eine Nothwendigkeit, sich vorab einen Standpunkt zu verschaffen, von welchem aus das Material für bremisches Kunstwesen übersehen werden könnte, und müssen wir uns, da nur aus diesem Grunde obige Uebersicht zusammengestellt wurde, ausdrücklich dagegen verwahren, als wäre durch jenen kurzen Abriß eine bremische Kunstgeschichte gegeben worden. Jedenfalls ist es nur ein Gerippe, dem erst, mit Fleisch umgeben und von Blut durchdrungen, Leben und Geist eingehaucht werden muß.“¹⁶⁴⁰

Die Dissertation über Bremer Kunstsammler und -sammlungen des frühen 19. Jahrhunderts hat sich 180 Jahre später zum Ziel gesetzt, dieser Aufforderung nachzukommen. Allerdings handelt es sich hierbei weniger um eine bremische Kunst- als um eine bremische Kulturgeschichte. Es sollte gezeigt werden, unter welchen soziokulturellen Voraussetzungen es zu einem für diese Zeit typischen Phänomen, dem aufkeimenden bürgerlichen Sammlungswesen, kommen konnte und welche lokalspezifischen Ausprägungen dieses zu Beginn zeigte. Im Zentrum standen die bedeutendsten privaten Kunstsammler und

1639 Vgl. Hansen 2014, S. 35 und 42 und Hohenfeld 2014, S. 4.

1640 Oelrichs 1835, S. 39 und 40.

-sammlungen Bremens sowie ihre Interessensvertretung, der Kunstverein in Bremen. Die lange Zeitspanne von 1770 bis 1849 wurde dabei in zwei Phasen unterteilt: Die erste Phase behandelte die Zeit vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zur offiziellen Gründung des Kunstvereins im Jahre 1823 und die zweite Phase diejenige von der Gründung des Kunstvereins bis zur Eröffnung der Kunsthalle 1849. Dabei wurden die nachstehend kursiv gesetzten Fragen wie folgt beantwortet.

Wie setzte sich die städtische Elite als Trägerschaft aller kulturellen Initiativen zusammen und wie entwickelte sich das gesellschaftliche und kulturpolitische Leben von 1770 bis zur Gründung des Kunstvereins 1823?

Da es in Bremen Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts keine institutionalisierte städtische Kunst- und Kulturförderung gab, wurden sämtliche kulturellen Initiativen von einer sehr kleinen, geschlossenen und sowohl beruflich als auch privat eng verbundenen Elite ergriffen. Bildungs- und Wirtschaftsbürgertum gingen hier eine fruchtbare Symbiose ein: Kaufleute verfügten über den notwendigen Finanz- und Gelehrte über den relevanten Bildungshintergrund. Beide Parteien hatten zudem – sofern sie Aelterleute und/oder Senatoren stellten – nicht nur starken wirtschaftlichen, sondern auch großen politischen Einfluss. Sie waren tonangebend und hatten Vorbildcharakter.

Weil das Bedürfnis nach außerfamiliären und überständischen Kommunikations- und Gesellschaftsformen in Bremen wuchs, wurden Familienzirkel und berufsständische Korporationen Ende des 18. Jahrhunderts durch aufgeklärte Gesellschaften, Lesezirkel, Freimaurerlogen und Herrenclubs beziehungsweise Bildungsvereine wie die „Erholung“ und das „Museum“ ergänzt. Aber auch diese waren anfangs privaten Charakters und exklusiv der einflussreichen Elite vorbehalten. Senatoren und Kaufleute fanden in diesen ersten bürgerlichen Vereinen einen Ausgleich sowie geistigen und gesellschaftlichen Austausch. Bei allen genannten, neuartigen Formen sozialer Gruppenbildung in Bremen ging es um Volksaufklärung, Wissensaustausch, Charakterbildung, Unterhaltung und Zerstreuung – in jeweils unterschiedlich starker Gewichtung. Während der anfängliche Zweck des 1783 gegründeten Vereins „Museum“ beispielsweise darin bestand, einer berufsübergreifenden Mitgliedschaft allgemein nützliche Kenntnisse auf den Gebieten der Geschichts- und der Naturwissenschaft und damit jenseits der akademischen Bildungsinhalte zu vermitteln, stand bei der 1802 gegründeten „Erholung“ Geselligkeit statt Gelehrsamkeit im Zentrum der

Vereinsaktivitäten. Das „Museum“ war im Gegensatz dazu sodann der erste Verein in Bremen gewesen, der sich unter anderem den bildenden Künsten verschrieb. Entsprechend waren mehr Sammler Mitglieder im „Museum“ als in der „Erholung“.

Wie stand es um die Kunstproduktion, den Kunsthandel und das Auktionswesen von 1770 bis 1823?

Ab 1788 gab es im „Museum“ eine Unterabteilung mit dem Namen „Gesellschaft zur Beförderung nützlicher Endzwecke“, welche lokale Künstler durch Preisaufgaben zu unterstützen versuchte. Diese korporative Künstlerförderung war von dem Bewusstsein getragen, dass Bremen bis dato nur sehr wenige bedeutende Künstler hervorgebracht hatte und Bremer Bürger – wenn überhaupt – lieber Aufträge an auswärtige, durchreisende Künstler vergaben. Das Fehlen überdurchschnittlicher Künstler hing in Bremen de facto mit der nicht bestehenden institutionalisierten Ausbildung und Förderung zusammen: In Bremen gab es bis ins 20. Jahrhundert keine Kunstakademie. Stipendien wurden vom Senat seit dem späten 18. Jahrhundert nur auf Gesuch vergeben. Die Initiative musste also einmal mehr von den Künstlern selbst oder von Privatpersonen ausgehen, die diese Gegebenheiten als kulturelles Defizit empfanden. Zu den förderungswürdigen beziehungsweise geförderten lokalen Künstlern zählten zwischen 1770 und 1823 Daniel Albrecht Ernsting (1750–1820), Ludwig Rullmann (1765–1822), Johann Heinrich Menken (1766–1839) und sein Sohn Gottfried Menken (1799–1838), Friedrich Adolph Dreyer (1780–1850) sowie Jacob Fehrmann (1760–1837). Beschäftigt man sich mit ihren Biographien, dann fällt auf, dass die meisten von ihnen zuerst bei einem lokalen Künstler oder Handwerker in die Lehre gegangen waren und danach aufgrund der fehlenden Kunstakademie in Bremen – aber mit privater oder senatorischer Hilfe – an anderen Orten studierten beziehungsweise ausgebildet wurden. Hatten sie sich dazu entschieden oder im Falle eines Senatsstipendiums dazu bereit erklärt, nach Bremen zurückzukehren und längerfristig dort zu bleiben, mussten sie sich notgedrungen am lokalen Publikums- und Käufergeschmack orientieren, um überleben zu können. Emil Waldmann, Direktor der Kunsthalle Bremen von 1914 bis 1945, hatte die dabei entstandene Kunstproduktion als „Anschlusskunst“ bezeichnet. Mit diesem Begriff meinte er das Nachahmen des künstlerischen Stils von Vorbildern wie Johann Christian Klengel (1751–1824), Caspar David Friedrich (1774–1840) oder den Deutschrömern: „Solange diese Bremer sich an Größeres anlehnten, [...], leisteten sie Tüchtiges und Erfreuliches. Aber zu

schöpferischer Selbstständigkeit reichten ihre Kräfte nicht aus.“¹⁶⁴¹

Gerade weil viele Künstler in Bremen mit existentiellen Problemen konfrontiert waren, mussten sie sich fachfremde, handwerkliche oder gewerbliche Berufe erschließen. Neben einer Tätigkeit als Mal- und Zeichenlehrer, Restaurator, Kopist, Drucker oder Verleger war daher eine Beschäftigung im Kunsthandel naheliegend. Dies bot sich auch deswegen an, weil dieser Handelszweig im frühen 19. Jahrhundert noch nicht ausreichend institutionalisiert beziehungsweise professionalisiert genug war. Entsprechend teilten sich Verleger, Buchbinder, Juristen, Juweliere und Künstler den Bereich des Kunsthandels und Auktionswesens von 1770 bis 1823 noch auf. Während Erstgenannte reine sogenannte Auktionatoren waren, betrieben Künstler den Kunsthandel im eigentlichen Sinne. Sie erwarben, restaurierten und verkauften Kunstwerke, reisten dafür in Kunsthandelszentren und kooperierten mit anderen Kollegen. Zu Letztgenannten zählten Erdwin Tietjen (1748–1812), Johann Christoph Berkenkamp (1739–1824), Friedrich Adolph Dreyer und Johann Heinrich sowie sein Sohn Gottfried Menken. Mit Ausnahme von Tietjen, der offenbar hauptberuflich Kunsthändler war, waren diese sogar Künstler, Kunsthändler und Sammler in Personalunion. Zudem bestanden zwischen ihnen nicht nur berufliche, sondern auch enge private Verbindungen. Was den überregionalen Kunsttransfer oder Kontakt angeht, so ist davon auszugehen, dass dieser bestand, viele Belege hierfür gibt es jedoch nicht. Diese etwas prekäre Quellenlage ändert sich in der zweiten Phase des Bremer Sammlungswesens von 1823 bis 1849. In diesem Zeitraum gibt es sogar Indizien für international agierende lokale Kunsthändler.

Gab es in Bremen tatsächlich keine nennenswerten Kunstsammler, -förderer oder -mäzene vor Ende des 18. Jahrhunderts oder sind diese nur nicht überliefert und haben deshalb keinen Niederschlag in der Forschungsliteratur gefunden?

Diese Frage konnte nicht abschließend beantwortet werden. Feststeht, dass die ersten Sammlungs- und Auktionskataloge erst ab 1772 erhalten sind. Daher erweist sich das bürgerliche Sammlungswesen in Bremen vornehmlich als ein Phänomen des 19. Jahrhunderts.

¹⁶⁴¹ Waldmann 1941, S. 245.

Wer sind die überlieferten Bremer Kunstsammler des frühen 19. Jahrhunderts und was zeichnet ihre Sammlungen aus?

Bei der Überblicksdarstellung zu den überlieferten Bremer Kunstsammlern und -sammlungen im Zeitraum von 1770 bis 1849 stellte sich heraus, dass diese – ausgenommen der Sattler Miltenberg und die Kunsthändler beziehungsweise Künstler Tietjen, Dreyer, Vater und Sohn Menken und die Gebrüder Berkenkamp – alle aus der städtischen Oberschicht stammten. Dabei konnte es sich sowohl um Vertreter alteingesessener als auch erst seit jüngerer Zeit in Bremen ansässiger Familien handeln. Die Bremer Kunstsammler des frühen 19. Jahrhunderts waren Gelehrte oder Kaufleute und/oder hatten politische beziehungsweise wirtschaftliche Ämter wie die des Senators oder Aeltermanns inne. In beiden Fällen untermauerte und demonstrierte der Aufbau einer Kunstsammlung den sozialen Status sowie ein emphatisches Bildungsverständnis. Es galt der Anspruch, ein vielfältig gebildeter Stadtbürger zu sein, der sich über seine Leistung definiert. Dies konnte auch oder gerade mit einer Kunstsammlung zum Ausdruck gebracht werden. Viele der genannten Kunstsammler waren familiär und/oder beruflich miteinander verbunden. Fast alle zeichneten sich durch ein ausgeprägtes soziales und kulturelles Engagement aus. Gleichzeitig herrschte offenbar eine gewisse Wettbewerbssituation als Sammler zwischen ihnen. Wenn es jedoch darum ging, eine lokale Kunstsammlung vor dem Verkauf zu retten, griff der für Bremen so charakteristische Bewahrungsgedanke. Deswegen setzten sich viele Sammlungen aus Beständen älterer Bremer Privatsammlungen zusammen. Die Durchsicht sämtlicher überlieferter Auktions- und Sammlungskataloge zeigte, dass in Bremen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hauptsächlich Werke Alter Meister gesammelt wurden. Wenn auch vereinzelt Gemälde italienischer oder französischer Meister und zeitgenössischer lokaler Maler wie vor allem von Johann Heinrich Menken zusammengetragen wurden, so galt die Vorliebe der Bremer Sammler doch klar der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Solche Werke sind in nahezu allen Katalogen am häufigsten vertreten. Bemerkenswert ist überdies, dass vorwiegend Gemälde gesammelt wurden, während Druckgraphiken oder Zeichnungen meist einen sowohl quantitativ als auch qualitativ geringeren Anteil ausmachten. Die neben Georg Oelrichs, Arnold Duntze und Theodor Gerhard Lürman ausführlicher behandelten Sammler Peter Wilckens, Johann Duntze, Hieronymus Klugkist und Johann Heinrich Albers stellen hier also Ausnahmen dar. Durchschnittlich wiesen die bekannten Bremer Sammlungen 125 Gemälde auf. Die größten Sammlungen umfassten um die 450 Gemälde (Slg. Becher), die

kleinsten um die 15 Gemälde (Slg. Baese). Während die Präferenz der Bremer Sammler für Gemälde durch die überlieferte Gattungshierarchie sowie durch die Eignung für Dekorations- und Präsentationszwecke zu erklären ist, hängt die Schwerpunktsetzung auf Werken niederländischer Meister des 17. Jahrhunderts mit der geographischen, kulturellen und gesellschaftlichen Nähe und den wirtschaftlichen Verbindungen zu den bürgerlichen Niederlanden zusammen. Zudem war die Qualität und Bedeutung dieser Werke weitgehend unumstritten, wohingegen dies für die zeitgenössische Kunst noch nicht absehbar war. Gemälde Alter Meister stellten also im Vergleich zu Werken Neuerer Meister eine weitaus sicherere Kapitalanlage dar.

In diesem Zusammenhang ist es besonders erstaunlich, dass einer der eingehender behandelten Bremer Sammler, Peter Wilckens (1735–1809), eine Zusammenstellung von Werken des Bremer Landschaftsmalers Johann Heinrich Menken und ein nach ihm benanntes Porträtkabinett aufgebaut hat. Er bewegte sich vor allem mit Letzterem zwischen Hommage, Künstlerförderung und Mäzenatentum. Das Peter Wilckens'sche Porträtkabinett ist innerhalb des Bremer Sammlungswesens des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts einzigartig. Durch seine Beschaffenheit unterscheidet es sich grundlegend von den zeitgenössischen bremischen Kunstsammlungen und ihrem vornehmlichen Schwerpunkt auf Gemälden niederländischer Meister des 17. Jahrhunderts. Innerhalb eines größeren, überregionalen Kontextes kann das Wilckens'sche Porträtkabinett jedoch als eines neben mehreren Beispielen für eine Modeerscheinung der Zeit, nämlich die der bürgerlichen Porträt- und Porträtsammlungskultur des 18. Jahrhunderts gelten, wie beispielsweise der berühmte Freundschaftstempel des Dichters Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719–1803) in Halberstadt oder das Porträtkabinett des Buchhändlers und Verlegers Philipp Erasmus Reich (1717–1787) in Leipzig. Daher wurde die These aufgestellt, dass Wilckens sich mit seiner Porträtsammlung einerseits als Sammler in Bremen eine Ausnahmestellung sichern, auf überregionaler oder nationaler Ebene andererseits jedoch auf der Höhe der Zeit sein wollte und es ihm dabei um Konkurrenzfähigkeit, Bekanntheit und Ansehen ging – sowohl als Sammler als auch als kultivierter und gebildeter Vertreter des Bremer Wirtschaftsbürgertums. Im Gegensatz zu den anderen lokalen Kunstsammlern könnte man Wilckens deswegen Aktualität und Fortschrittlichkeit, durch die Spezialisierung auf lokale Persönlichkeiten und Urheber im Gegensatz zur Mehrzahl der überregionalen Porträtsammler aber zugleich einen stark ausgeprägten Lokalpatriotismus attestieren.

Peter Wilckens stammte aus einer alteingesessenen Bremer Kaufmannsfamilie, die sich mit dem Handel und dem Bedrucken von Stoffen ein sehr großes Vermögen erwirtschaftet hatte. Seine Brüder waren Aelterleute und Kaufleute. Er selbst konnte sich bereits im Alter von 33 Jahren aus dem aktiven Erwerbsleben zurückziehen und den Rest seines Lebens als Privatmann zubringen. In diese Zeit fällt der fast vierzig Jahre dauernde Aufbau seiner Porträtsammlung. Die Aufträge vergab er an die lokalen beziehungsweise ortsansässigen Künstler Ernst Heinrich Abel (1730/37–?), Jacob Fehrmann und Christian August Schwartz (1756–1814). Bei den Porträtierten handelt(e) es sich um Vertreter der Bremer Oberschicht zu Lebzeiten von Peter Wilckens sowie möglicherweise um einen ebenso großen, aber nicht erhaltenen Anteil auswärtiger berühmter Persönlichkeiten oder Potentaten. Im Focke-Museum in Bremen wird erster Teil aufbewahrt. Er besteht aus 162 kleinformatigen, kolorierten Handzeichnungen und zwei Gemälden. Die Grundlage für vorliegende Analyse bildete der eigens im Rahmen dieser Arbeit neu erstellte Katalog des Wilckens'schen Porträtkabinetts (siehe Anhang XVII.). Bei einem Großteil der Porträts (96 von 164) wurde die Zuschreibung der Autorenschaft neu vorgenommen. Das Ergebnis der dabei getätigten, formalen Analyse ist, dass 22 der 164 Porträts von Abel, 122 von Fehrmann und zwei von Schwartz angefertigt wurden. Die Porträts hat Wilckens entweder nach Belieben oder aus bestimmten, heute aber nur noch in Einzelfällen nachvollziehbaren Anlässen – wie sieben Amtsantritten, 21 Geburtsjubiläen, sechs Todesfällen, zwei Eheschließungen und -jubiläen und drei anderen öffentlichen Anlässen – in Auftrag gegeben. Die Durchsicht weiterer Porträts aus der Urheberschaft der Autoren des Wilckens'schen Porträtkabinetts beziehungsweise von dort dargestellten Personen hat ergeben, dass möglicherweise einige neue Porträts dem Kabinett zugeschrieben werden können.

Aufgrund der Tatsache, dass die Porträts aus dem Wilckens'schen Kabinett zu einem großen Teil Verwandte (etwa 17%) von Peter Wilckens sowie Mitglieder des Vereins „Museum“ (etwa 30%) darstellen, ist anzunehmen, dass diese zu Lebzeiten ihres Besitzers auf der Aschenburg in Bremen – im unmittelbaren Lebensumfeld der Porträtierten – und nicht auf Peter Wilckens' Sommerwohnsitz in Sandbeck aufbewahrt wurden. Dem „Museum“ stand Wilckens als einer von zehn Direktoren vor. Eine Intention hinter der Zusammenstellung seiner Porträtsammlung könnte daher auch der Wunsch nach der Dokumentation der Bremer Elite und deren gesellschaftlicher und kultureller Konkurrenzfähigkeit mit anderen städtischen Eliten gewesen sein. In jedem Fall erhob Wilckens die von ihm Auserwählten durch die

Aufnahme in seine Porträtsammlung nicht nur zu bild- sondern auch zu denkmalwürdigen Personen. An der großen, jede andere bekannte zeitgenössische Porträtsammlung übertreffenden Zahl an Bildnissen lokaler Persönlichkeiten und durch die Vergabe von Aufträgen an ortsansässige Künstler ließ sich dreierlei ablesen: die Gebundenheit Wilckens' an den lokalen Kunstbetrieb, sein mäzenatischer Anspruch und sein Lokalpatriotismus. Bemerkenswert erschien außerdem, dass sich trotz der geographischen Abgeschlossenheit von intellektuellen und künstlerischen Zentren auch innerhalb des Wilckens'schen Porträtkabinetts in Bremen die Entwicklung vom Standes- zum Individualporträt nachzeichnen lässt – eine Veränderung, die sich parallel dazu in der Bremer Gesellschaft sowie im Vereinswesen abspielte: Die ständische Gesellschaft war auf dem Weg zu einer bürgerlichen und berufsständische Zusammenschlüsse wurden durch bürgerliche Vereine ergänzt. Peter Wilckens war es als Auftraggeber also gelungen, Neuerungen in der nationalen Porträt- und Sammlungskultur mit der Förderung ortsansässiger Künstler und einem besonders ausgeprägten Lokalpatriotismus zu verbinden. Zwar ist das Peter Wilckens'sche Porträtkabinett gerade wegen der Vergabe an lokale Künstler qualitativ nicht mit anderen Porträtsammlungen dieser Zeit zu vergleichen. Es ist deswegen auch nicht als eine Porträtsammlung von besonders hoher künstlerischer Qualität, aber es stellt ein einzigartiges visuelles Zeugnis der Bremer Elite am Ausgang des 18. Jahrhunderts dar und ist daher von großer kulturhistorischer Bedeutung.

Im Gegensatz zu Peter Wilckens war der nächste betrachtete Sammler, Georg Oelrichs (1754–1809), durchschnittlich, ja geradezu exemplarisch für das Bremer Sammlungswesen von 1770 bis 1823. Er stammte aus einer seit dem 16. Jahrhundert in Bremen ansässigen Familie und war in erster Ehe mit einer Nichte von Peter Wilckens verheiratet. Zudem war er Mitglied im „Museum“. Deswegen ist sein Porträt auch Teil des Wilckens'schen Kabinetts. Seit spätestens 1801 wohnte Oelrichs im sogenannten Palatium, dem einstigen Sitz der Erzbischöfe in Bremen. Er folgte damit auf Freiherr von Knigge als Bewohner dieses repräsentativen Wohnhauses. Als Jurist und Senator war Oelrichs sozial und kulturell engagiert. So nutzte er seine berufliche Stellung im Falle des lokalen Künstlers Ernsting beispielsweise auch, um private mit städtischer Künstlerförderung zu verbinden. Auch seine Tochter, Margarethe Oelrichs, durfte privat in Dresden im Umfeld der dortigen Akademie studieren. Sie war möglicherweise sogar Schülerin von Caspar David Friedrich und zudem kurzzeitig Assistentin von Anton Graff (1736–1813) in Leipzig.

Als Sammler entsprach Oelrichs dem in Bremen vorherrschenden Geschmack, indem er eine Gemäldesammlung mit Schwerpunkten auf niederländischen und flämischen Malern des 17. Jahrhunderts und einigen wenigen Gemälden des Bremer Künstlers Johann Heinrich Menken aufbaute. Sie setzte sich zu Teilen aus der Sammlung des Bremer Juristen Arnold Duntze (1708–1781) zusammen, war aber mit 310 Gemälden und 53 Skizzen beziehungsweise Zeichnungen überdurchschnittlich groß. Nach Oelrichs' Tod wurde seine Sammlung versteigert. Dem Bremer Bewahrungsgedanken entsprechend gingen Teile davon jedoch in andere lokale Sammlungen über, wie beispielsweise nachweislich in die Sammlung des Kaufmanns Gerhard Christian Garlichs (1778–1830).

Das zentrale Forschungsergebnis vorliegender Dissertation ist zweifelsohne die Entdeckung Friedrich Adolph Dreyers (1780–1850) als Künstler, Kunsthändler und Sammler, aber vor allem als Initiator der ersten öffentlichen Gemäldegalerie in Bremen, dem unmittelbaren Vorläufer des 1823 offiziell gegründeten Kunstvereins: Im März 1817 richtete Dreyer ein Gesuch an lokale Kunstfreunde, mit der Bitte, ihn bei der Präsentation und Erweiterung seiner eigenen Gemäldesammlung sowie einer zum Verkauf stehenden Sammlung von Kupferstichen und Handzeichnungen im großen Hörsaal der Gelehrtenschule im ehemaligen Domkapitel zu unterstützen. Entgegen des bisherigen Forschungsstandes, welcher offen ließ oder sogar negierte, ob beziehungsweise dass dieses Projekt realisiert wurde, konnte anhand einer Zeichnung in einer Briefsendung des Bremer Schriftstellers Karl Jakob Ludwig Iken (1789–1841) an Goethe sowie durch einen Reisebericht aus den Jahren 1822/23 von Christian Gottlieb Daniel Stein (1771–1830) bewiesen werden, dass es zur Eröffnung und sogar zum mehrjährigen Bestehen von Dreyers Gemäldegalerie kam. Getragen wurde diese Initiative von 65 Bürgerinnen und Bürgern Bremens. Dabei handelte es sich um Vertreter der akademischen, politischen und wirtschaftlichen Elite. Diese und ihre Familien sowie fremde Kunstfreunde hatten Zugang zur Gemäldegalerie. Mit der Initiative Dreyers und ihrer Umsetzung wird deutlich, dass die Bremer Kunstsammler und -freunde sehr viel engagierter waren als bisher angenommen. Zwar war Bremen gewiss genauso erfasst vom bürgerlichen Kunst- und Bildungsenthusiasmus wie die meisten Städte, doch vor dem Hintergrund, dass es hier keine städtische Kunstförderung, keine Akademie oder Universität, und keinen institutionalisierten Kunsthandel (wie beispielsweise in Frankfurt oder Hamburg) gab, erscheint dieses bürgerliche Engagement besonders beachtlich – ebenso wie die unter diesen Umständen entstandenen Kunstsammlungen äußerst bemerkenswert sind.

Die Zeichnung Ikens an Goethe, welche heute in der Klassik Stiftung Weimar im Goethe- und Schiller-Archiv aufbewahrt wird, kann als ein sehr wertvolles, da bisher unbekanntes und zudem gemeinhin seltenes Dokument gelten, welches den Bestand und die Hängung einer eigentlich privaten Gemäldegalerie in der Anfangsphase bürgerlich-öffentlicher Ausstellungstätigkeit visualisiert. Für Bremer Kunstsammlungen des hier behandelten Zeitraumes stellt sie sogar die einzige Ausnahme dar. Aus der Zeichnung geht nicht nur hervor, aus welchen Gemälden sich Dreyers Sammlung zusammensetzte, sondern auch, wie er diese im großen Saal des Athenäums präsentierte. Der Schauplatz, der große Hörsaal der Gelehrtenschule im ehemaligen Domkapitel, war nicht nur ein äußerst repräsentativer, sondern auch ein sehr traditionsreicher Ort. Allerdings wurde die ehemals klerikale und schulische Nutzung des Raums nun durch eine bürgerlich-kulturelle ersetzt, welche Dreyer mit der öffentlichen Präsentation seiner Gemäldegalerie gewissermaßen erst begründete. Denn nicht nur die ersten beiden Ausstellungen des Kunstvereins fanden 1829 und 1833 ebenfalls dort statt, sondern von 1826 bis 1846 auch fünfzehn Kunst-Auktionen, organisiert größtenteils von Vater und Sohn Heyse. Zudem nutzen ab 1857 auch der sogenannte Künstler-Verein und später sogar die Gesellschaft „Museum“ und das historische Museum das oberste Stockwerk des umgestalteten Gebäudes zur Aufbewahrung ihrer/seiner Sammlungen.

Die Zusammenstellung, die Dreyer ab 1817 im Hörsaal der Gelehrtenschule präsentierte, bestand aus hundert Gemälden. Diese zeigte er in der sogenannten St. Petersburger Hängung, ohne besondere Ordnung nach Künstlern, Schulen, Epochen oder Motiven, sondern stattdessen nach Passform. Mit seiner Sammlung entsprach Dreyer dem gängigen lokalen Sammlergeschmack, er reflektierte aber auch seinen eigenen Stil als Künstler beziehungsweise den seiner künstlerischen Vorbilder. Dreyer fokussierte sich auf Gemälde niederländischer und flämischer Künstler des 17. Jahrhunderts sowie auf Werke lokaler beziehungsweise überregionaler deutscher Künstler der damaligen Gegenwart und auf einige wenige italienische Gemälde des 16. bis 18. Jahrhunderts. Insofern spiegelte Dreyers ausgestellte Sammlung durchaus seine Interessen als Sammler, Kunsthändler und Künstler gleichzeitig wider, allerdings eben in der benannten hierarchischen Reihenfolge, weil sein persönlicher Stil und dessen künstlerische Vorbilder in seiner Gemäldegalerie gegenüber seinen Neigungen als Sammler und Kunsthändler offenbar nur eine untergeordnete Rolle einnahmen. Bei der Zusammenstellung von Gemälden aus Dreyers Besitz handelte es sich um eine durchaus hochwertige Sammlung, wenn sie mit hundert Gemälden auch viel zu klein

war, um etwa Schulen oder bestimmte kunsthistorische Entwicklungen auch nur ansatzweise wiederzugeben. Insofern konnte Dreyer – vermutlich bedingt durch seine eingeschränkten pekuniären Mittel oder durch die Abhängigkeit vom Angebot auf dem Kunstmarkt – sein durchaus als vorhanden anzunehmendes kunsthistorisches oder künstlerisches Wissen hier wenngleich nicht auf ideale, so doch auf akzeptable Weise zeigen.

Neben der Untersuchung von Dreyers Sammlung und ihrer Präsentation wurden das Gesuch und die sogenannten Subskribenten desselben einer ausführlicheren Analyse unterzogen. Da es verblüffende programmatische und personelle Übereinstimmungen zwischen Dreyers Gesuch beziehungsweise seinen Unterstützern und den ersten Gesetzen des Kunstvereins in Bremen beziehungsweise seinen Mitgliedern gab, kann Dreyer von nun an als eigentlicher Wegbereiter und Urvater desselben gelten. Dabei ist es bemerkenswert, dass diese erste, ursprüngliche Initiative eben nicht von Vertretern der Oberschicht Bremens ausging, sondern von einem Fachmann. Jedoch darf gerade vor dem Hintergrund des speziellen elitären Sozialgefüges um 1820 in Bremen nicht vergessen werden, dass Dreyer als Künstler und Kunsthändler von niederem sozialen Stand auf die Unterstützung der finanzstarken und einflussreichen Elite angewiesen war. Zwar hat Dreyer seine eigene Sammlung letztlich nicht dem Kunstverein vermacht, aber die zum Verkauf stehende und damit aus Bremen zu verschwinden drohende Sammlung von Kupferstichen und Handzeichnungen, die er schon 1817 zu erweitern gedachte, bildete schließlich den letzten Auslöser zur offiziellen Gründung des Kunstvereins sechs Jahre später. Mit seinem Projekt von 1817 hat er die einflussreicheren Mitglieder der Bremer Elite und späteren offiziellen Gründerväter also vielleicht erst auf die ab 1823 bis heute verwirklichte Idee gebracht, einen bürgerlichen Kunstverein ins Leben zu rufen:

„Es ist nur die Absicht des Unterzeichneten, zum Besten und zu Ehren der Kunst durch diese Anstalt einen Grund zu legen zu einer vollkommeneren, die, um ihre Dauer aufs gewisseste zu sichern, auf eine größere Gesellschaft von Eigenthümern übergehen könnte.“¹⁶⁴²

Seine Bedeutung für den Kunstverein in Bremen kann daher nicht hoch genug eingeschätzt werden. Dreyer initiierte jedoch nicht nur die erste öffentlich präsentierte Gemäldegalerie in Bremen, sondern weitere bedeutende Neuerungen. Er kann deshalb allgemein als Triebfeder für künstlerische oder kulturelle Entwicklungen in seiner Heimatstadt gelten: Er war akademisch ausgebildeter Künstler, Zeichenlehrer an der Vorschule, Kunsthändler und

1642 Dreyer 1817, unpaginiert S. 1, in: Protokollbuch des Kunstvereins in Bremen (A KH Bremen, Vorstandsprotokolle 1823–1849: 24 a).

-sammler, Lithograph, ab 1824 Ehrenmitglied des Kunstvereins und ab 1843 bis zu seinem Tod 1850 erster vereidigter Kunstmakler in Bremen. Dreyer vereinigte also vielerlei Initiativen, Engagements und Professionen in einer Person. Die Besonderheit liegt dabei allerdings nicht nur in der Aktualität und Vielfalt der gestellten Vorhaben, sondern in ihrer Parallelität und vor allem in deren zumindest temporärer Verwirklichung. Im Vergleich zur Nachbarstadt Hamburg lässt sich Dreyers Rolle noch pointierter herausarbeiten: Während sich dort verschiedene Personen gewisse Aufgaben teilten (Heinrich Joachim Herterich (1772–1852) und Michael Speckter (1764–1846) waren erste Lithographen und Johannes Noodt (1781–1851) und Georg Ernst Harzen (1790–1863) waren Kunsthändler und Initiatoren erster öffentlicher Gemäldegalerien), vereinten sich diese Tätigkeitsbereiche in Bremen auf Dreyer allein. In diesem Zusammenhang wurde allerdings auch gezeigt, dass dieser mit seinem Unternehmungsgeist dezidiert auf vorbildhafte Entwicklungen anderer Städte (wie die Stiftung Städels in Frankfurt am Main und Noodts Initiative in Hamburg) Bezug nahm. Dies hatte er in seinem Gesuch von 1817 sogar eigens artikuliert. Dreyer antizipierte neueste kulturelle Impulse also nicht, sondern er rezipierte sie, und zwar im Gegensatz zu Noodt in Hamburg mit zumindest zeitweiligem Erfolg. Darin besteht seine bisher vollkommen unbekannte beziehungsweise unterschätzte Leistung und Bedeutung.

Was die Wahrnehmung der Rolle angeht, die Dreyer im kulturellen Leben Bremens spielte, so konnte im Rahmen vorliegender Arbeit ein weiterer interessanter Fund gemacht werden. Eine Nachfahrin von Dreyer, Katherine Dreier [sic!] (1877–1952), eine bedeutende Sammlerin und Wegbereiterin europäischer Avantgardekunst in den USA, war zwar davon ausgegangen, dass ihr Vorfahre mit seinem ambitionierten Projekt einer öffentlichen Gemäldegalerie gescheitert war, dennoch bezog sie sich in einem Ausstellungskatalog der Yale University Art Gallery von 1950 auf dessen vergangene Ambitionen und Aktivitäten und erklärte ihn damit gewissermaßen zu ihrem Vorbild. Die Parallelen zwischen ihr und Friedrich Adolph Dreyer liegen in ihrer beiderseitigen Tätigkeit als Sammler, Ausstellungsmacher und damit als Förderer der zeitgenössischen Kunstszene. Beide haben unbestritten Pionierarbeit auf ihrem Gebiet und mit ihren Möglichkeiten geleistet.

Bei der Sammlung von Handzeichnungen und Kupferstichen, in deren Besitz Dreyer gewesen war und die er mit bürgerlicher Hilfe zu erweitern gedachte, handelte es sich um die ehemalige Sammlung des Senators Johann Duntze (1712–1788). Während dessen Bruder Arnold Duntze (1708–1781) mit seiner Gemäldesammlung ein Paradebeispiel für eine Bremer

Kunstsammlung abgegeben hatte, war diejenige von Johann Duntze exzeptionell. Sie bestand aus etwa 3.000 bis 10.000 Handzeichnungen und Kupferstichen von überwiegend niederländischen Meistern (höchstwahrscheinlich des 17. Jahrhunderts) und war von seinem gleichnamigen Sohn, dem Senator Johann Duntze (1744–1822) geerbt worden. Offenbar konnte beziehungsweise sollte sie nach Johann Duntzes Tod 1822 nicht mehr in Familienbesitz bleiben. Als Dreyer die Graphiksammlung Duntze 1822 verkaufen wollte, wurden mehrere Versuche unternommen, um sie in Gemeineigentum zu überführen – sei es für die städtische Bibliothek, das „Museum“ oder die Gesellschaft „Union“ – und damit in Bremen zu halten. All diese Bemühungen müssen jedoch gescheitert sein. Denn nur so lässt sich erklären, warum sich etwa ein Jahr nach den ersten Gesuchen, am 14. November 1823, 34 Kunstfreunde auf Einladung von Senator Dr. Hieronymus Klugkist in den Räumen des „Museums“ versammelten, um völlig eigenständig und unabhängig den Kunstverein in Bremen unter anderem zum Zweck des Erhalts der Sammlung Duntze zu gründen. Dieses Forschungsergebnis ist in dieser Form unbekannt gewesen. Es kann deshalb – genauso wie die bereits dargestellten Bestrebungen von Friedrich Adolph Dreyer – als eine wirkliche Neuentdeckung zur Gründungsgeschichte des Kunstvereins in Bremen gelten. Mit der offiziellen Gründung des Kunstvereins in Bremen im Jahre 1823 beginnt die in vorliegender Untersuchung als zweite Phase des Bremer Sammlungswesens bezeichnete Zeitspanne.

Wie setzte sich nun die städtische Elite als Trägerschaft aller kulturellen Initiativen zusammen und wie stand es um die Kunstproduktion, den Kunsthandel und das Auktionswesen bis 1849?

Auch in der Zeit der Restauration und des Vormärz wurden alle bürgerlichen Kulturbestrebungen weiterhin von Kaufleuten und Gelehrten beziehungsweise von Aelterleuten und Senatoren und damit von der Elite Bremens getragen. Presseerzeugnisse und Vereinsgründungen häuften sich und spätestens seit den 1840er Jahren wollte beziehungsweise sollte auch die erstarkte bürgerliche Mittelschicht am kulturellen Leben teilhaben. So ist die zweite Phase des Bremer Sammlungswesens vom *Dualismus zwischen Distinktion und Integration* geprägt, wie Andreas Schulz es nannte. Denn anfangs versuchte die Bremer Oberschicht sich ihre Exklusivität gegenüber dem Mittelstand noch zu bewahren, doch dann öffnete sie sich unter zunehmendem Druck einer breiteren bürgerlichen Gruppe, was aber dazu führte, dass sich nun in den Vereinen real existierende soziale und politische Unterschiede oder Ambitionen erst abzeichneten. Die dortige Führungsschicht versuchte

jedoch, auch oder gerade hier bevormundend und belehrend auf die übrige Bürgerschaft einzuwirken. Ähnlich wie Andreas Schulz Letzteres für den „Theater-Verein“ nachgewiesen hat¹⁶⁴³, konnte dies für den Kunstverein in Bremen gezeigt werden. Diese Entwicklung ist umso beachtlicher, als damit der Wirkungsbereich der städtischen Elite sogar noch ausgeweitet wurde und dies auf der kulturellen Ebene, die neben der politischen als konstituierend für das Bürgertum gilt. Hier kam zum Ausdruck, welche elementare Bedeutung Kunstgenuss und -erziehung bei der Verwirklichung des bürgerlichen Selbstbildungs- und Erziehungsprojekts besaßen.

Was die lokale Kunstproduktion von 1823 bis 1849 angeht, so änderte sich im Vergleich zur Zeitspanne von 1770 bis 1823 insbesondere an der prekären Ausbildungs- und Arbeitssituation der Bremer Künstler nur wenig. Zwar versuchte der Kunstverein mit seiner Sammlungs- und Ausstellungspolitik auch lokale Künstler zu fördern, aber ihr sozialer und künstlerischer Status blieb weiterhin schwierig. Sie waren nach wie vor gewerbefrei tätig und gehörten deshalb zum vierten Stand. Zudem gab es auch in der zweiten Phase des Bremer Sammlungswesens nur wenige herausragende und förderungswürdige beziehungsweise geförderte Künstlerinnen und Künstler. Zu ihnen gehören Ernst Heinrich Wilhelm Hampe (1806/07–vor 1862), Johann Georg Meyer von Bremen (1813–1886), Carl Steinhäuser (1813–1879) und Amalie Murtfeldt (1828–1888). Mit Ausnahme von Meyer von Bremen wurde allen zumindest einmalig eine senatorische Förderung zuteil. Ihre Lebensläufe lesen sich im Vergleich zu denjenigen der vorhergehenden Künstler nicht unbedingt unabhängiger, aber insgesamt etwas internationaler und erfolgreicher. Hampe beispielsweise studierte in Dresden und ging danach längerfristig nach Rom. Dort war er im Umkreis der Deutschrömer tätig. Der Porträt- und Genremaler Meyer von Bremen und der Bildhauer Carl Steinhäuser verließen Bremen auch endgültig, um in Düsseldorf und Rom zu studieren und zu arbeiten und wurden schließlich sogar Akademieprofessoren in Berlin und Karlsruhe. Amalie Murtfeldt stellt als Künstlerin und erste Stipendiatin des Senats zwar eine Ausnahme und Besonderheit unter den lokalen Künstlern dar, sie kehrte nach (Studien-)Aufenthalten in Düsseldorf, Berlin, Paris und Rom jedoch nach Bremen zurück und betätigte sich dort als Kunstlehrerin und Porträtistin des Bremer Großbürgertums mit eigenem Atelier.

Trotz des temporären oder finalen Fortgangs aus ihrer Heimatstadt hielten alle hier vorgestellten Künstler den Kontakt zu Bremen konstant aufrecht. Dies ist einerseits auf die

¹⁶⁴³ Vgl. Schulz 2002 a, S. 406–410.

finanzielle Förderung und andererseits auf die Beteiligung an Ausstellungen des Kunstvereins und den Erhalt von öffentlichen oder privaten Aufträgen zurückzuführen. Es zeigte sich dabei einmal mehr, dass die geographische Abgeschiedenheit Bremens hier im Gegensatz zum Sammlungswesen definitiv stark von Nachteil war: Während bedeutende Kunstsammlungen auch abseits eines Kunsthandelszentrums aufgebaut werden konnten, galt dies nicht im selben Maße für Künstler und ihre künstlerische Produktion. Diese war und ist sehr stark von der akademischen Ausbildung, vom künstlerischen Austausch, vom lokalen Absatzmarkt und von zuträglichen Lebens- und Arbeitsbedingungen abhängig. All dies war bis 1849 und darüber hinaus in Bremen noch nicht gegeben. Exemplarisch hierfür steht die 1828 von Ernst Heinrich Wilhelm Hampe in Dresden und nicht in Bremen gefertigte *Bildnisgruppe junger Künstler* (Abb. 126).

Ähnlich wie die lokalen Künstler, so professionalisierten und internationalisierten sich auch die Kunsthändler in der zweiten Phase des Sammlungswesens in Bremen. Es mag an der Überlieferung liegen, aber von 1823 bis 1849 sind im Vergleich zur Zeitspanne zwischen 1770 und 1823 mehr als dreimal so viele lokale Auktionskataloge dokumentiert. Die Zahl und Häufigkeit der überlieferten Auktionen nahmen also möglicherweise erheblich zu. Im Unterschied zur ersten Phase des Bremer Sammlungswesens teilten sich nicht mehr Buchbinder und -händler, Juweliere, Künstler und Juristen den Bereich des Kunsthandels und des Auktionswesens auf, sondern nur noch Buchhändler und Künstler. Das Monopol auf Versteigerungen, also das reine Auktionswesen, scheinen Johann Georg Heyse (1778–1833) und sein Sohn Ludwig Wilhelm Heyse (1800–1848) übernommen zu haben. Von 1825 bis kurz vor seinem Tod im Jahre 1833 hat Johann Georg Heyse elf Auktionen durchgeführt. Nach seinem Tod führte sein Sohn Ludwig Wilhelm Heyse die Geschäfte fort. Von 1834 bis 1841 fanden unter seiner Ägide neun Kunstauktionen statt. Vater und Sohn Heyse hatten sich allerdings mit wenigen Ausnahmen durch Fachleute abgesichert. Zu diesen Fachleuten gehörten die lokalen Künstler Johann Heinrich und Gottfried Menken, Friedrich Adolph Dreyer, Gerhard Friedrich Stöver (1795–1827) und Stephan Messerer (1798–1865). Letztgenannte Künstler Stöver und Messerer waren nacheinander zudem erste Konservatoren des Kunstvereins gewesen.

1843 wurde der bislang als Künstler, Lithograph, Sammler, Ausstellungsmacher und Urvater des Kunstvereins in Bremen in Erscheinung getretene Kunsthändler Friedrich Adolph Dreyer zum ersten Kunstmakler Bremens vereidigt, nachdem er schon 1831 ein

entsprechendes Gesuch an den Senat gerichtet hatte. Damit und mit den etwa zeitgleich beginnenden Aktivitäten des Kunstvereins im Bereich des Kunsthandels setzte eine zunehmende Professionalisierung und Spezialisierung desselben ein.

Wie gestaltete sich nun der Kunstverein in Bremen von 1823 bis 1849?

Die Besonderheit des Kunstvereins in Bremen liegt im Vergleich zu anderen Kunstvereinen im deutschsprachigen Raum darin, dass es anfangs nicht vorrangig beziehungsweise ausschließlich um die Förderung von Künstlern und Kunstsachverständnis ging, sondern dass das singuläre Ziel, eine eigene Sammlung aufzubauen, schon durch die besonderen Gründungsumstände realisiert wurde. Die Sammlung Duntze bildete sowohl den Auslöser für die Gründung des Kunstvereins in Bremen als auch die Basis für die geplante, zu erweiternde Sammlung desselben. Der Kunstverein in Bremen zählt mit seinem frühen offiziellen Gründungsdatum (1823) und seiner noch älteren, nun bekannten unmittelbaren Vorgängereinstitution – Dreyers Bildergalerie von 1817 – zu den ältesten Kunstvereinen und damit zu den fortschrittlichsten historischen Bürgerinitiativen im deutschsprachigen Raum. Seine Mitglieder waren zunächst auf fünfzig beschränkt. Damit war der Verein verhältnismäßig exklusiv ausgerichtet. Diejenigen, die schon 1817 Dreyers Gesuch unterstützt hatten, waren nun unter anderen die Protagonisten: Vier der fünf am 13. Dezember 1823 gewählten sogenannten Direktoren des Kunstvereins beziehungsweise ihre Ehefrauen hatten bereits 1817 zu den Unterzeichnenden von Dreyers Gesuch gezählt. Es handelte sich somit auch bei den Mitgliedern des Kunstvereins hauptsächlich um Vertreter der Bremer Oberschicht. Gerade dieser vermeintliche Widerspruch zwischen Heraustreten in die Öffentlichkeit und elitärer Zusammensetzung kennzeichnete die Struktur des Kunstvereins in Bremen bis zu seiner Öffnung im Jahre 1843.

Neben dem gegenseitigen Austausch über Kunst sowie der Förderung von Kunstsachverständnis und Künstlern war der Ausbau der vereinseigenen Sammlung eines der erklärten Hauptziele des Kunstvereins in Bremen. Allerdings gestaltete sich die anfängliche Sammlungspolitik gegenüber der Ausstellungspolitik des Vereins zunächst zaghaft. Das lag an den eingeschränkten finanziellen und räumlichen Möglichkeiten des Vereins. Die ersten Ausstellungen fanden 1829 und 1833 an dem Ort statt, an dem schon Dreyer 1817 seine Gemäldegalerie präsentiert hatte, im Hörsaal der Gelehrtschule. Hierbei handelte es sich sowohl um Schau- als auch Verkaufsausstellungen mit einem Schwerpunkt auf Gemälden

Alter Meister. Allen voran wurden holländische Werke des 17. Jahrhunderts, aber bereits auch einige Beispiele zeitgenössischer (lokaler) Künstler gezeigt. Mit der dritten Ausstellung des Kunstvereins in Bremen im Jahre 1843 vollzog sich schließlich ein folgenschwerer Wandel: Von nun an fanden die Ausstellungen regelmäßig in Abständen von zwei Jahren statt. Die Zahl der Exponate vervielfachte sich, es wurden ausschließlich Arbeiten zeitgenössischer, allen voran deutscher lokaler oder überregionaler (Akademie-)Maler, aber auch niederländischer Künstler gezeigt und weil man diese durch den Verkauf ihrer Bilder fördern wollte, mussten sie zugleich den Ansprüchen des Kunstvereins und dem Geschmack des wachsenden Publikums gerecht werden. Daher spezialisierte man sich auf dekorative, leicht verständliche oder identifikationsstiftende Bildmotive und so kann man spätestens um 1843 von einer Hinwendung zu trivialeren Themen, aber mitunter auch von einer Qualitätsminderung der Gemälde sprechen. Letztere ist besonders deshalb zu bedauern, weil man davon ausgehen muss, dass der Kunstverein nicht nur auf den Geschmack des Publikums reagierte, sondern diesen ebenso beeinflussen oder gar erst ausbilden konnte. Just ab 1843 verzeichnete der Kunstverein in Bremen einen enormen Zuwachs an Mitgliedern und Besuchern. Dieser ist einerseits auf die im selben Jahr erfolgte Aufhebung der Mitgliederbeschränkung und die Öffnung des Vereins für jedermann und andererseits auf die Verlosungen von Gemälden zurückzuführen, die als Besuchermagnet wirkten. Waren es 1824 noch 50 Mitglieder, 1827 nur zwei mehr und zehn Jahre später nur 65 Mitglieder, stiegen die Zahlen ab Mai 1844 auf 575 Mitglieder an. An den Verlosungen nahmen ab 1843 durchschnittlich 470 sogenannte Subskribenten teil und in den Ausstellungen der Jahre 1843, 1845 und 1847 wurden durchschnittlich 570 Dauerkarten und 6280 Einzelkarten verkauft. Der Kunstverein in Bremen hatte sich zum kulturellen Zentrum der Stadt entwickelt. Seine Öffnung ist jedoch höchstwahrscheinlich als eine Reaktion der Bremer Oberschicht auf ein Erstarken und eine zunehmende Politisierung des Mittelstandes während der Zeit des Vormärz zu deuten.

Erst nachdem sich der Kunstverein jedoch von einer elitären zu einer gesellschaftlich verbreiteten Vereinigung entwickelt hatte, spiegelte er auch deren Ungleichheiten. Deswegen können Kunstvereinsvorstand und -mitgliedschaft ab diesem Zeitpunkt nicht mehr als ein und dieselbe Interessensgemeinschaft aufgefasst werden. Ersterer hatte als Vertretung der städtischen Elite insbesondere mit der neuen Ausstellungspolitik seit 1843 (neben der Künstlerförderung) auch die kulturelle und ästhetische Einflussnahme auf seine Mitglieder im

Sinn gehabt. Die Gemäldeverlosungen eigneten sich hierfür auf ideale Weise. Zwar dienten sie auch der Mitgliederbindung, der Kunstvermarktung und der Künstlerförderung, doch aufgrund des fehlenden Mitbestimmungsrechtes der Gewinner, der Spekulation im Umgang mit Kunst und der potentiellen Qualitätsminderung wurden beziehungsweise werden die historischen Verlosungen der Kunstvereine damals wie heute kritisch beurteilt. In diesem Zusammenhang wurde allerdings auch darauf hingewiesen, dass es bei den Verlosungen nicht nur oder gar vornehmlich um die Vermehrung materieller Werte ging, sondern auch beziehungsweise eigentlich in erster Linie um ideelle Werte wie um die Vermittlung beziehungsweise Verbreitung von Kunstwerken in bürgerlichen Haushalten und um die Förderung von Künstlern. Ob diese Zielsetzungen nun unter dem Reiz des Glückspiels untergingen und für manche Teilnehmer nebensächlich wurden, ist letztendlich insofern von minderer Bedeutung, als sie ja nachweislich realisiert wurden: Für zeitgenössische Künstler war faktisch eine neue Absatzmöglichkeit und für interessierte Bürger eine neue, kostengünstige Erwerbsart für Kunstwerke geschaffen worden. Problematisch wurde es nur dann, wenn die versteigerten Kunstwerke aufgrund ökonomischer Bedingungen (schnelle Produktion von günstiger, absatzfähiger Massenware) von geringerer formaler sowie inhaltlicher Qualität waren und damit die eben genannten Bestimmungen gefährdet oder in Frage gestellt wurden.

Die Verlosungen weisen neben den Verkaufsausstellungen einmal mehr darauf hin, dass der Kunstverein in Bremen spätestens ab 1843 auch eine wichtige Rolle im lokalen Kunsthandel spielte. Insgesamt war der Eindruck zu gewinnen, dass der Kunsthandel um 1840 klarer definiert und professionalisiert worden ist und dass zwischen den Auktionatoren, den Maklern und dem Kunstverein als Institution möglicherweise eine Art Absprache stattgefunden hatte, auf welche Bereiche des Kunsthandels man sich jeweils spezialisieren sollte: So hätte L. W. Heyse beispielsweise weiterhin die Versteigerung nachgelassener Kunstsammlungen regeln können, während sich der Kunstverein auf die Förderung zeitgenössischer Künstler konzentrierte und F. A. Dreyer hätte als vereidigter Kunstmakler alle anderen Bereiche, darunter beispielsweise die heiklen Tätigkeiten wie Schätzungen von Versicherungswerten, übernehmen können.

Gerade wegen der regelmäßig stattfindenden Ausstellungen, Gemäldeverlosungen und Versammlungen sowie aufgrund der eigenen Sammlung wurde die Notwendigkeit nach einem dauerhaften Vereinsgebäude für den Kunstverein in Bremen dringlicher. Ein erstes

Grundstück wurde jedoch nicht früher als 1844 bewilligt, zehn Jahre nach dem ersten Gesuch an den Senat, also just zu dem Zeitpunkt, als der Verein zum kulturellen Zentrum Bremens geworden war. Der letztendlich zugewiesene Bauplatz in den Wallanlagen ist insofern bemerkenswert, als dort – wenn überhaupt – nur öffentliche Bauten errichtet werden durften. Der Senat hatte die gesellschaftliche Bedeutung des Kunstvereins in Bremen also erkannt und entsprechend honoriert. Der Bau der Kunsthalle fand von 1847 bis 1849 statt. Als Architekt wurde der gebürtige Bremer Lüder Rutenberg (1816–1890) beauftragt. Der Umstand, dass die Kunsthalle 1849, inmitten heftiger politischer Auseinandersetzungen eingeweiht worden war, kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Zudem war die Kunsthalle Bremen damit das erste eigenständige Ausstellungshaus für eine rein bürgerliche Sammlung. Andere Kunstvereine wie der Kieler (1856/57), der Leipziger (1858) und der Hamburger Kunstverein (1863–69) sollten dem Bremer Vorbild folgen. Nicht erst, aber vor allem durch den Bau der Kunsthalle wurde die Sammlung des Kunstvereins stark legatsabhängig, denn das Vereinskaptal verringerte sich und der neugewonnene Platz zur Präsentation forderte geradezu einen weiteren Sammlungsaußbau. Während der Zeitspanne zwischen 1823 und 1849 wurden dem Kunstverein in Bremen immer wieder Schenkungen gemacht. Zu den wichtigsten gehören zweifelsohne diejenigen von Hieronymus Klugkist und Johann Heinrich Albers, denn sie überließen dem Verein nach ihrem Tode sogar ihre kompletten Privatsammlungen. Damit wurde privates Eigentum – wie schon 1817 von Dreyer angedacht aber letztendlich nicht umgesetzt – vollständig in Gemeinschaftseigentum überführt. Albers und Klugkist können daher definitiv als Begründer und Formgeber der frühen Sammlung des Kunstvereins in Bremen bezeichnet werden, zumal sie dieser mit ihren Stiftungen im wahrsten Sinne des Wortes ihren Sammlerstempel aufdrücken konnten. Die frühe Sammlung des Kunstvereins in Bremen bestand sodann überwiegend aus (Druck-)Graphiken.

Während der Kunstverein vor 1843 sowohl in der Sammlungs- als auch in der Ausstellungspolitik noch den Geschmack seiner Mitglieder reflektierte und nur bei den öffentlichen Ausstellungen 1829 und 1833 erzieherisch auf ein größeres Publikum einwirken konnte, wirkte sein Vorstand danach – bedingt durch die Aufhebung der Mitgliederbeschränkung und den neuen Anspruch der Förderung zeitgenössischer Künstler und der Popularisierung von Kunst – in der Tat geschmacksbildend und -belehrend auf die Masse seiner Mitglieder und seines Publikums ein. Allerdings konnte diese neue Ausstellungspolitik über entsprechende Ankäufe und über den Rückkopplungseffekt bei

entsprechenden Schenkungen auch auf die eigene Sammlung abfärben.

Die eingehender betrachteten Sammler der zweiten Phase des Bremer Sammlungswesens von 1823 bis 1849 waren Hieronymus Klugkist, Johann Heinrich Albers und Theodor Gerhard Lürman. Obwohl Klugkist und Albers neben Lürman zur Gründergeneration des Kunstvereins in Bremen zählen, ließ sich anhand ihrer Sammlungen im Vergleich zur Gemäldesammlung von Lürman jedoch keine entsprechende Beeinflussung durch die Sammlungspolitik des Vereins aufzeigen, die sie wohlgerne mitbestimmten. Im Gegenteil: Klugkist und Albers blieben zumindest inhaltlich eher dem konservativen Sammlergeschmack der ersten Phase des Bremer Sammlungswesens verhaftet, wenn sie mitunter auch Handzeichnungen sammelten und damit wiederum eine gewisse formale Aufgeschlossenheit aufwiesen. Darüber hinaus stellen ihre Sammlungen insofern Ausnahmen dar, als sie – nicht zuletzt aufgrund der Schwerpunktsetzung auf (Druck-)Graphik – verhältnismäßig umfangreich bis umfassend waren.

Hieronymus Klugkist (1778–1851) war Jurist und seit 1815 Senator. Er stammte aus einer alteingesessenen Bremer Familie und war selbst Vater von sechs Kindern. Allerdings kamen kurz vor seinem Tod allenfalls noch zwei seiner Kinder vor Ort als Erben in Frage. Möglicherweise sind Hieronymus Klugkists Engagement für den Kunstverein, sein Sammeleifer sowie seine Stiftungen an den Verein daher nicht nur als Liebe zur Kunst und als bürgerlich-mäzenatische Haltung, sondern auch als eine Art Kompensation zu lesen. Der Schwerpunkt von Klugkists Sammlung lag klar auf Werken von Albrecht Dürer und seinen Zeitgenossen beziehungsweise Nachfolgern und Kopisten. Er hatte sogar fast das komplette druckgraphische Werk Dürers zusammengetragen. Dabei war insbesondere der Kontakt zum Hamburger Kunsthändler Harzen bestimmend gewesen. Dieser vermittelte ihm nicht nur eine bedeutende Sammlung von Dürer-Zeichnungen, welche aus sammlungspolitischen Gründen aus der Albertina in Wien abgegeben worden waren, sondern brachte Klugkist auch auf das Sammeln von Handzeichnungen niederländischer Meister des 17. Jahrhunderts. Klugkists Sammlung war also mit Bedacht und Fachkenntnis zusammengestellt worden. Als er 1851 starb, hatte er dem von ihm gegründeten Kunstverein seiner Heimatstadt eine der größten Dürer-Sammlungen der Zeit vermacht. Damit hatte er sich ein besonderes Alleinstellungsmerkmal innerhalb der Bremer, aber auch innerhalb der europäischen Sammlerszene geschaffen und durch seine Stiftung einen entsprechenden Nachruhm garantiert.

Seinem Vorbild folgte auch Johann Heinrich Albers (1774–1855). Dieser hatte allerdings eine noch umfangreichere Sammlung von achtzehn Gemälden und sage und schreibe 19.000 graphischen Blättern insbesondere niederländischer und italienischer Künstler des 17. Jahrhunderts zusammengetragen, darunter ein Konvolut von 327 Radierungen Rembrandts. Diese vermachte er ebenfalls dem Kunstverein in Bremen. Auch Albers stammte wie Klugkist aus einer alteingesessenen Bremer Familie, auch er zählte zu den Gründern des Kunstvereins und auch er bezog Werke über den Kunsthändler Harzen aus Hamburg. Die Gleichgesinntheit zwischen Klugkist und Albers soll sogar so weit gegangen sein, dass sich beide über ihre Sammlungsschwerpunkte absprachen. Im Gegensatz zu Klugkist war Albers allerdings Junggeselle und Privatmann. Während seiner aktiven Zeit als Kaufmann in London war er offenbar so erfolgreich gewesen oder konnte wie Peter Wilckens auf ein beträchtliches Familienvermögen zurückgreifen, dass er sich in Bremen bereits im Alter von 42 Jahren zur Ruhe setzen und sich fortan ganz seiner Leidenschaft, dem Sammeln von Kunst widmen konnte. Im Vergleich zu Klugkist war die Sammeltätigkeit von Albers vermutlich weniger wissenschaftlich geprägt. Entsprechend war seine Sammlung auch nicht so stark spezialisiert wie diejenige von Klugkist.

Der Kaufmann Theodor Gerhard Lürman wurde in vorliegender Arbeit als letztes Beispiel für einen Bremer Sammler der Gründergeneration des Kunstvereins in Bremen behandelt. Um die Jahrhundertwende um 1900 hatte sich erst- und einmalig auch Gustav Pauli, der erste wissenschaftliche Direktor der Kunsthalle Bremen, mit der Gemäldesammlung der Familie Lürman auseinandergesetzt. Er gelangte dabei zu folgender Einschätzung:

„Für den Uneingeweihten wird es eine Überraschung sein, von einer bisher ungenannten Privatgalerie zu hören, unter deren etwa zweihundert alten Gemälden Ruisdael, Ter Borch, Jan Steen, die beiden Netscher, Pieter Lastman, Hondecoeter und manche andere Träger klangvoller Namen mit guten Werken vertreten sind. Diese Sammlung stammt aus einer Zeit, da der Kunstverein als Gemäldelieferant noch kaum in Betracht kam und die Bremer ihren Bedarf an Bildern aus der unermesslichen Hinterlassenschaft der Niederländer des 17. Jahrhunderts zu decken pflegten [...]. Am eifrigsten scheint der Ältermann Theodor [Gerhard] Lürman gesammelt zu haben [...].“¹⁶⁴⁴

Als arrivierter Kaufmann und später sogar als Vertreter in einem der drei Staatsorgane, dem Collegium Seniorum der Aelterleute, stellte Theodor Gerhard Lürman einen typischen Repräsentanten der Bremer Oberschicht dar und damit gleichsam einen klassischen Vertreter der Gründergeneration des Kunstvereins. Lürman gehörte sogar zu den ersten Mitgliedern

1644 Pauli 1904, S. 166 u. 167.

desselben. Zwar vertrat er mit seiner Sammlung den traditionellen lokalen Sammlergeschmack, doch interessanterweise spiegelt sich in seinem Gemäldekatalog zugleich der Wechsel in der Ausstellungspolitik des Kunstvereins ab 1843 wieder. Entsprechend sind in der Sammlung Lürman neben einer Vielzahl von Gemälden niederländischer Maler des 17. Jahrhunderts auch etliche Werke zeitgenössischer Künstler vertreten. Lürman, der teilweise eben auch im Vorstand des Vereins war, verantwortete die neue Ausrichtung des Kunstvereins in Bremen demnach nicht nur mit, sondern er übertrug sie auch auf seine eigene Sammlung. Diese Entwicklung war in diesem Ausmaß bei keinem anderen Bremer Sammler auszumachen, dessen Sammlertätigkeit in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts fiel und von dem ein Sammlungs- oder Auktionskatalog überliefert ist.

Ein weiteres beispielloses Indiz für die Beeinflussung des Sammlers Theodor Gerhard Lürman durch die Aktivitäten des Kunstvereins ist der Umstand, dass Lürman sich nur vier Jahre nach der Einweihung der Kunsthalle ein eigenes Galeriegebäude vom selben Architekten, Lüder Rutenberg, in Sichtweite des Ausstellungshauses hat errichten lassen. Dabei zeigte sich jedoch, dass Lürman auch ein individuelles Selbstverständnis als Sammler und Eigentümer entwickelt hatte. Im Gegensatz zur Kunsthalle war sein Galeriegebäude nämlich nicht Ausdruck eines bürgerlichen Gemeinschaftssinns und nicht für die Öffentlichkeit bestimmt. Diese Haltung wurde auch offenkundig, als er seine Sammlung nicht wie seine Zeitgenossen Klugkist und Albers dem Kunstverein vermachte, sondern seinen Söhnen vererbte. Leider sollte damit auch das Schicksal der Sammlung besiegelt werden. Denn im Gegensatz zu den Sammlungen von Albers und Klugkist, die dem Kunstverein in Bremen mit Ausnahme von kriegsbedingten Verlusten bis heute erhalten geblieben sind, konnte die Sammlung Lürman weder in Bremen noch als Ganzes bewahrt werden.

Im Vergleich mit anderen bürgerlichen Sammlungen zeigte sich, dass die Gemäldesammlung von Theodor Gerhard Lürman bis auf die Werke zeitgenössischer Künstler eine eher durchschnittliche Bremer Sammlung darstellte. Wie die Mehrzahl der lokalen Kunstliebhaber hatte auch Lürman vornehmlich Gemälde niederländischer Maler des 17. Jahrhunderts gesammelt und war dabei mehr seiner persönlichen Neigung als einem bestimmten kunsthistorischen Prinzip gefolgt. Das lässt sich daran ablesen, dass innerhalb seines zentralen Sammlungsschwerpunktes weder eine reine Auslese großer Namen noch eine bewusst getroffene Auswahl von Vertretern bestimmter Schulen, Gilden oder Spezialgebieten auszumachen war. Genauso wenig kann die Zusammenstellung Lürmans als eine

repräsentative Überblicksdarstellung über die Kunstproduktion dieser Zeit gelten. Allerdings erklärt sich dieser Umstand durch die nachweisliche Gebundenheit des Sammlers an den lokalen Kunstmarkt. Wie gezeigt wurde, war dieser erst im Laufe der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts professionalisiert und vermutlich erst im Zusammenhang mit den Aktivitäten des Kunstvereins spezialisiert worden. Genau darin liegt der bedeutende Unterschied Bremens zur Nachbarstadt Hamburg. Der Umstand, dass Hamburg seit dem 18. Jahrhundert ein Kunsthandelszentrum war, wirkte sich de facto deutlich auf die Sammlertätigkeit der dort ansässigen Kunstliebhaber aus. Im Gegensatz zu Bremen hatten Sammler in Hamburg schon seit dem 18. Jahrhundert verstärkt zeitgenössische Künstler in ihre Sammlungen aufgenommen.

Doch vielleicht liegt die Bedeutung des Sammlers Theodor Gerhard Lürman eben gerade in seiner Durchschnittlichkeit. Man könnte sogar so weit gehen und ihn als den idealen Repräsentanten der Gründergeneration des Kunstvereins bezeichnen, weil sich anhand seiner Sammlerpersönlichkeit und anhand seiner Sammlung der Einfluss des Kunstvereins in Bremen wie an keinem anderen Sammler respektive keiner anderen Sammlung aufzeigen ließ. So müsste Paulis Aussage von 1904 korrigiert werden: Nicht am eifrigsten, sondern am bezeichnendsten scheint der Aeltermann Theodor Gerhard Lürman gesammelt zu haben.

Die weitere Entwicklung des Bremer Sammlungswesens im langen 19. Jahrhundert lässt sich exemplarisch an der Villa Lürman aufzeigen, denn als Bewohner und Eigentümer folgte auf Lürmans Erben das Sammlerehepaar Wolde. Die von Lürman um 1853 bewusst gewählte Sichtachse zwischen seiner privaten Gemädegalerie und der Kunsthalle wurde auch bei den Sammlern um 1900 wie beispielsweise bei den Woldes im übertragenen Sinne beibehalten. Auch sie bewahrten den (Blick-)Kontakt zur Kunsthalle, kooperierten teilweise auf Augenhöhe mit Gustav Pauli (1866–1938), dem ersten wissenschaftlichen Direktor der Kunsthalle von 1899 bis 1914, ließen sich von diesem beraten und regten einen gegenseitigen Austausch an.¹⁶⁴⁵ Pauli machte die Kunsthalle Bremen zu einer Galerie moderner Kunst. Er bewahrte den Bestand Alter Meister, überführte die vom Kunstverein beziehungsweise seinen Mitgliedern ab der Mitte des 19. Jahrhunderts präferierten Salonbilder der Akademiemaler ins Depot, präsentierte und kaufte stattdessen Werke der fortschrittlicheren Maler des 19. und 20. Jahrhunderts, fokussierte sich also auch auf neueste künstlerische Strömungen und setzte sich im Zuge dessen für die lokalen Worpsweder Maler ein. „Pauli brachte eine Kollektion von

¹⁶⁴⁵ Im Ausblick beziehe ich mich, wenn nicht anders angegeben, auf Hansen 1997 und Hansen 2001.

Bildern französischer und deutscher Impressionisten zusammen, die noch heute den bedeutenden Schwerpunkt der Sammlung bilden.“¹⁶⁴⁶ Der Ankauf des Gemäldes *Mohnfeld* von Vincent van Gogh führte schließlich zu einem Kunststreit, der Bremen um 1911 neben Hamburg und Berlin zu einem Zentrum der intellektuellen und sammlungspolitischen Auseinandersetzung mit dem Impressionismus und Postimpressionismus werden ließ.

Zu den wichtigsten Bremer Sammlern am Ausgang des 19. und am Beginn des 20. Jahrhunderts zählen Dr. jur. Hermann Heinrich Meier junior (1845–1905), der Schriftsteller Johann Friedrich Lahmann (1858–1937), der Mitbegründer des Insel-Verlags Alfred Walter Heymel (1878–1914), Leopold Biermann (1875–1922) sowie das Bankier-Ehepaar Johann Georg Wolde (1845–1911) und Adele Wolde (1853–1932). Sie alle waren fortschrittlichen Künstlern und Künsten gegenüber aufgeschlossen und vermachten mitunter ihre Sammlungen in Teilen oder komplett dem Kunstverein in Bremen. Für Pauli war dabei kennzeichnend, dass „statt der ermüdenden Gleichmäßigkeit des Geschmacks [...] die Persönlichkeiten der einzelnen Kunstfreunde stärker hervor[traten].“¹⁶⁴⁷ Dass Pauli gerade die individuellen Persönlichkeiten der Kunstfreunde um 1900 herausstellte, liegt mit Sicherheit daran, dass er als Direktor der Kunsthalle Bremen enge Beziehungen zu diesen führte und sie im Gegensatz zu den früheren Sammlern sehr gut kannte.

Die Berufung Paulis als erster wissenschaftlicher Direktor der Kunsthalle Bremen weist auf eine zunehmende Professionalisierung des Kunstbetriebs um 1900 hin. Nicht nur der Kunstmarkt wurde (schon um die Mitte des 19. Jahrhunderts) professionalisiert und kommerzialisiert, sondern auch die musealen Einrichtungen wurden spätestens Ende des 19. Jahrhunderts wissenschaftlicher ausgerichtet. Das hängt zweifelsohne mit einer nun vorhandenen universitären Ausbildung zusammen und blieb nicht ohne Folgen für das private Sammlungswesen: Das, was sich schon in der Sammlungstätigkeit von Theodor Gerhard Lürman in Ansätzen angekündigt hatte – nämlich eine Individualisierung in Hinblick auf Selbstverständnis und Profilbildung als Sammler – erfüllte sich kurz vor und nach 1900:

„So entwickelten diese Sammlungen ein jeweils eigenes Profil und folgten dennoch in ihren Grundzügen dem Vorbild der Kunsthalle. Genau dies hatte sich Gustav Pauli gewünscht, und in diesem Sinne hat auch sein Nachfolger Emil Waldmann seine Arbeit fortgesetzt. 1919 konnte er daher zufrieden festhalten: Bremer Privatsammler »arbeiten Hand in Hand mit der Kunsthalle. Nicht als Nachahmer der Galerie, sondern als Ergänzender (...)«.“¹⁶⁴⁸

1646 Hansen 1997, S. 16.

1647 Pauli, Gustav: Die Leihausstellung moderner Kunst in der bremischen Kunsthalle, in: Jahrbuch der bremischen Sammlungen, Band 2, Bremen 1909, S. 112.

1648 Hansen 2001, S. 199.

Im Unterschied zur früheren Sammlungspraxis waren es um 1900 nicht mehr der allgemeine Kanon oder der Vorstand des Kunstvereins in Bremen, der die (assoziierten) Sammler respektive seine Mitglieder beeinflusste, sondern der Direktor desselben, welcher – wissenschaftlich ausgebildet und einem aufgeschlossenen Sammlungskonzept folgend – diese Beeinflussung gezielt auf mögliche Schenkungen hin ausübte. Der Übergang in eine neue, stärker individualisierte und kommerzialisierte Sammlungspraxis bürgerlicher Kunstsammler schloss eine Kooperation mit dem Kunstverein in Bremen also nicht aus, sondern nach wie vor ein, da dieser ein hohes, zeitgemäßes Identifikationspotential bot. Während und nach Paulis Amtszeit setzte sich daher fort, was mit Dreyers Initiative von 1817 und mit der offiziellen Gründung des Kunstvereins 1823 durch Bremer Sammler begonnen hatte und bis heute Bestand hat: der bürgerliche Bewahrungs- und Stiftungsgedanke.

ABKÜRZUNGEN

A: Archiv

Abb.: Abbildung

ADB: Allgemeine Deutsche Biographie

AKL: Allgemeines Künstlerlexikon

Anm.: Anmerkung

Aukt.: Auktion

BA: Bremer Adressbuch

BB: Bremische Biographie des 19. Jahrhunderts

bzw.: beziehungsweise

C.S.: Collegium Seniorum

geb.: geboren(e/r)

gegr.: gegründet

gest.: gestorben

GM: Graue Mappe

HK: Handelskammer

jr.: junior

Kat.: Katalog

KH: Kunsthalle

LfD: Landesamt für Denkmalpflege

N.: Namensliste (Bremer Kunstsammler)

Rth.: Reichsthaler, historische Schreibweise

Slg.: Sammlung

StA: Staatsarchiv

StUB: Staats- und Universitätsbibliothek

o. D.: ohne Datum / Datierung

o. S.: ohne Seitenangabe

o. Sign.: ohne Signatur

U. A.: Unbekannter Autor

u.: und

V.: Vorgängersammlung

QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS

Quellen:

Archiv der Handelskammer Bremen (A HK Bremen)

- Wappenbuch des Collegium Seniorum der Aelterleute bzw. der Handelskammer Bremen
(Wappenbuch C.S./H.K. Bremen)

Archiv der Kunsthalle Bremen (A KH Bremen)

- Auktionskataloge: Kat. Br. 1813–1902
- Bildakten
- Das Goldene Buch der Schenkungen an den Kunstverein in Bremen: ohne Signatur
- Direktions- und Vorstandsprotokolle:
 - Directions-Versammlungen 1846–1852: 24a
 - Directions und Ausschuß-Versammlungen 1852–1862: 24a
 - Vorstandsprotokolle 1823–1849: 24 a
 - Vorstandsprotokolle 1849–1893: ohne Signatur
- Geschenke und Legate an den Kunstverein: Akte 53
- Inventarbücher: ohne Signatur
- Inventar der alten Handzeichnungs-Sammlung bis 1901
- Jahresberichte 1878–1911
- Nachlass Hieronymus Klugkist: Schatulle (ohne Signatur)
- Rechnungsbelege von der Gründung des Kunstvereins an bis zum Jahre 1830: Akte 2
- Sammlungskataloge bzw. -Sammlungsverzeichnisse
 - Inventar Sammlung Klugkist I–XV
 - Katalog Sammlung Lürman (Kat. Slg. Lürman): 98
 - Abschrift Kat. Slg. Lürman: Kat. Slg. Lürman o. J.
 - Alphabetisches Künstlerverzeichnis der Albers-Sammlung
 - Nummernfolge A der in der Albers-Sammlung befindlichen Blätter, Nr. 1–14.698 und
 - Nummernfolge B der in der Albers-Sammlung befindlichen Blätter, Nr. 14.699–18.963
- Verhandlungen, betreffend die Errichtung einer Kunsthalle, 1844 Januar 28 – 1845 Januar 25: Akte 9

Archiv der Hamburger Kunsthalle (A KH Hamburg)

- Crasemann, Paul: Die Entstehungsgeschichte des Kunstvereins in Hamburg, in: Jahresbericht des Kunstvereins in Hamburg für 1899, Hamburg 1899, S. 18–25
- Findbuch zum Nachlass Harzen, verfasst von Silke Reuther (unveröffentlicht)
- Kat. Aukt. Bremen September 1772 (Auktionskatalog Schiphorst Bremen, 1772): 1961/40
- Kat. Aukt. Bremen Oktober 1788 (Auktionskatalog Pape Bremen, 1788): Aukt.1788
- Kat. Hamburg 1815 (Nood, Johannes: Einige Worte zur Kunst-Ausstellung der Oelgemälde für den Frauen-Verein in Hamburg, August 1815 (in Konvolut 1815–1825))
- Nachlass Harzen NH Bb
- Protokollbuch des Kunstvereins Hamburg: Archiv 62a: Protokolle 1822–1847
- Zettelkatalog zu Auktionskatalogen von Johannes Noodt (1812–1848)

DIE MAUS Gesellschaft für Familienforschung e.V., Bremen, Familiengeschichtliche Sammlung

- GM Familie Albers
- GM Familie Barckhausen IIa (blaue Linie)
- GM Familie Burchard
- GM Familie Castendyk
- GM Familie Garlichs
- GM Familie Klugkist
- GM Familie Lürman
- GM Familie Meinertzhagen
- GM Oelrichs
- GM Familie von Post
- GM Familie Tietjen
- GM Familie Wichelhausen
- GM Familie Wilckens

Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte

- Graue Mappen „II.6 Strumpfwirker“
- Interne Datenbank Isabella
- Inventarbücher des Focke-Museums in Bremen:
Historisches Museum (Slg. Focke), Auszug aus dem Zettelkatalog, Erwerbungen bis 1923,
Band I–III
- Kartei der Porträts im Focke-Museum Bremen
- Testament von Johann Heinrich Albers, geboren in Bremen den 14. September 1774,
gestorben in Bremen den 2. Dezember 1855, Bremen 1855 (gedrucktes Dokument)
- Ordner zur Porträtsammlung Wilckens

Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv

- Karl Ludwig Iken an Goethe, Bremen, den 15. August 1817, Zeichnung (3 Seiten
umfassend): GSA 28/442

Landesarchiv für Denkmalpflege Bremen (LfD Bremen)

- Fotokartei
- Interne Denkmaldatenbank
- Kartei historischer Grabmale in Bremen mit Denkmalwert
- Planarchiv

Dokumente in privaten Sammlungen

- Sammlung Henning Wolter, Delmenhorst: Mitgliederverzeichnis der Loge zum silbernen
Schlüssel 1777–1793
- Wolfgang Duntze, Bochum
- Familienarchiv Bernhard von Barsewisch, Groß Pankow

Staatsarchiv Bremen (StA Bremen)

- Ratsarchiv

- Aschenburg: 2-P.2.n.6.b.Qq. Nr. 18 und 19
- Collegium Seniorum 1636–1849: 2-P.9.c.A.XI.
- Erholung (Statuten u. Mitgliederverzeichnis) 1804 ff: 2-P.2.p.1.
- Gewährung staatlicher Stipendien an Maler, Zeichner und Kupferstecher, 2-T.6.n.3.c.
- Kunstmäkler 1831–1873: 2-Ss.1.A.23.
- Meierbriefe und Meierstellen der Hauptschule, Nr. 201: 2-T.5.a. Nr. 57
- Testament von Peter und Anna Adelheid Wilckens, erstellt am 30.12.1807 und Beilage von Anna Adelheid Wilckens, 30.12.1819, eröffnet am 29.10.1821, in: Bremer Testamentbücher, S. 291–329: 2-Qq.4.c.3.b.4.e
- Testament von Gustav Wilhelm Dreyer und Johann Daniel Dreyer, gemeinschaftliches Testament mit drei Beilagen, erstellt am 11. 01.1873, eröffnet am 31.10.1879, in: Bremer Testamentbücher, Nr. 3660, S. 323–336: 2-Qq.4.c.3.b.4.ooo.
- Testamentsbeilage von Gustav Wilhelm und Johann Daniel Dreyer, erstellt am 01.05.1883, eröffnet am 11.02.1889, in: Bremer Testamentbücher, Nr. 4510, S. 400–403: Qq.4.c.3.b.4.yyy.
- Testament von Heinrich Dreyer, erstellt am 23.06.1879, eröffnet am 23.01.1883, in: Bremer Testamentbücher, Nr. 3927, S. 396–400: 2-Qq.4.c.3.b.4.rrr.
- Testament von Heinrich Dreyer, erstellt am 31.12.1891, eröffnet am 04.04.1892, in: Bremer Testamentbücher, Nr. 4900, S. 80–83: 2-Qq.4.c.3.b.4.Nr.77
- Testament von Johann Hinrich Dreyer, erstellt am 04.06.1878, eröffnet am 06.06.1878, in: Bremer Testamentbücher, Nr. 3532, S. 212–213: 2-Qq.4.c.3.b.4.nnn.

- Bremische Behörde

- Zivilstandsregister der Stadt Bremen, Sterbefälle 1846–1866: 4,60/3

- Sonstige Behörden, öffentlich-rechtlicher Anstalten und Körperschaften sowie Bremen betreffende Ablieferungen auswärtiger Behörden und Gerichte

- Gesellschaft „Museum“: 6,2-F.3.a.III.11
- Kirchenbücher, Altstadt, Teil 3: St. Stephani: 6, 18/20

- Archivgut nichtamtlicher Herkunft – Schriftgut von Parteien, Verbänden und Vereinen
 - Club zu Bremen, Protokolle der Direktion der physikalischen Gesellschaft in Bremen, 1790–1808–1817: 7,1067, darin u.a. Transkriptionen von Lydia Niehoff
 - Die Gesellschaft „Die Erholung“, Ansgarikirchhof 1, 1802–1866: 2-P.2.p.1
 - Literarische Gesellschaft (1797–1811, 1868–1869): 2-T.6.p.2.L.11
 - Protokollbuch der Gesellschaft „Museum“ 1817–1848: 7, 1067
 - Protokollbuch des Vereins für Privat-Concerte, 7,1014

- Archivgut nichtamtlicher Herkunft – Nachlässe und Familienarchive
 - Familie Albers: 7, 42
 - Familie Lürman: 7, 128
 - Johann Smidt (1773–1857): 7,20 Nr. 550

- Andere Bestände aus älterer Zeit (bis 1815) 6,2 – Französische Verwaltung Bremens 1811–1813
 - Summarischer Etat der Besitzungen der St. Stephani-Gemeinde, welche der Grundsteuer unterworfen sind, sowie deren wahrscheinliche Einkünfte 181: 1 Bestand 6,2 Französische Verwaltung Bremens 1811–1813: F.3.i.I.5.-II. 1:

- Sammlungen
 - Wappenkartei: 12-W. 1

- Schriftgut von modernen Behörden, Gerichten, öffentlich-rechtlichen Anstalten und Körperschaften
 - Zivilstandsregister Bremen, 4,60/3

- Zeitungen und Zeitschriften

- Bremer Wöchentliche Nachrichten, Montag, 24.9.1827
 - Der Bürgerfreund, Sonntag, den 28. October 1821

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen (StUB Bremen)

- Abteilung Bremensien (Archivalien):

- Clubs, Brem. b. 1147
- Kat. Aukt. Bremen 1781, Brem. c. 1211, Nr. 2a
- Kat. Aukt. Bremen 1791, Brem. c. 1211, Nr. 2b
- Kat. Aukt. Bremen 1806, Brem. c. 1211, Nr. 2c
- Kunstverein: Brem.c.158.a./b.
- Künstler-Verein/Erholung, Brem. b. 350 b
- Museum Gesetze, Brem. b. 1152
- Museum/Union, Brem. b. 350 a
- Unbekannter Autor: 1765, 7. Mai, Anna Adelheid Lambertz und Peter Wilckens, Hochzeitsgedicht, Brem.a. 629. Nr. 168
- Unbekannter Autor: 1790, 7. Mai, Anna Adelheid Lambertz, verheiratet mit Peter Wilckens, Spruchband zur silbernen Hochzeit, Brem.a. 633. Nr. 85
- Protocolle bey der Bremischen Literarischen Gesellschaft, Brem. a. 1153
- Verfassung und Gesetze der Physikalischen Gesellschaft in Bremen, Bremen 1786, Brem.b.1152 Nr. 1
- Verfassung und Gesetze der physikalischen Gesellschaft in Bremen vom 15. May 1789, Bremen 1786, Brem.b.1152.d, Nr. 2

Katherine S. Dreier Papers/Société Anonyme Archive:

- Materials from the Kunsthalle Bremen, in: Series I: Katherine S. Dreier: Correspondence 1906-1952, Schachtel 21, YCAL MSS 101, Akte 599
- Unbekannter Autor: handschriftliches Dokument von 1928, in: Series VI: Katherine S. Dreier: Dreier family papers 1818-1951, Schachtel 1, YCAL MSS 916, S. 15 und 16
- Materials concerning the articles Dreier wrote, in: Series X: Société Anonyme: Subject Files About Artists, 1872-1952, Schachtel 101, Akte 249
- Subject Files about Artists. File 2492. Dreyer, Friedrich Adolf. 1949, in: Series X: Société Anonyme: Subject Files About Artists, 1872-1952

Literatur:

Aufsätze und Monographien

- Adam 2000

Adam, Wolfgang: Freundschaft und Geselligkeit im 18. Jahrhundert, in: Der Freundschaftstempel im Gleimhaus zu Halberstadt. Porträts des 18. Jahrhunderts. Bestandskatalog, hrsg. v. Gleimhaus Halberstadt, Leipzig 2000, S. 9–34.

- Albers 1938

Albers, Hermann: Die Familie Albers, in: Der Schlüssel 3, Bremen 1938, S. 504–506.

- Apin 1728

Apin, M. Sigmund Jacob: Anleitung, wie man Bildnüsse berühmter und gelehrter Männer mit Nutzen sammeln und denen dagegen gemachten Einwendungen gründlich begegnen soll, Nürnberg 1728.

- Architekten- und Ingenieur-Verein 1900

Bremen und seine Bauten. Bearbeitet und herausgegeben vom Architekten- und Ingenieur-Verein, Bremen 1900.

- Asmus 1968

Asmus, Walter: Johann Friedrich Herbart. Eine pädagogische Biographie, Band 1, Der Denker 1776–1809, Heidelberg 1968.

- Bary 1954

Bary, August de: Die Bildersammlung der Dr. Senckenbergischen Stiftung Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 1954.

- Bastide 1766

Bastide, Jean François de: Le Temple des Arts ou le Cabinet de M. Braamcamp, Amsterdam 1766.

- Bauer 1997

Bauer, Richard: Um Licht und Gerechtigkeit. Konturen der bayerischen Geschichte 1777–1805. Eine Einleitung, in: Kat. Ausst. München 1997, S. 7–17.

- Becker 2000

Becker, Regina: Künstler und Werke, in: Kat. Ausst. Bremen 2000, S. 141–154.

- Behnke 2001

Behnke, Christoph: Zur Gründungsgeschichte deutscher Kunstvereine, in: Tatort Kunstverein. Eine kritische Überprüfung eines Vermittlungsmodells, hrsg. von Bernd Milla und Heike Munder, Nürnberg 2001, S. 11–22.

- Beutin 1937

Beutin, Ludwig: Bremisches Bank- und Börsenwesen seit dem 17. Jahrhundert (Abhandlungen und Vorträge, Band 10, Heft 4, hrsg. von der Bremer Wissenschaftlichen Gesellschaft), Bremen 1937.

- Beutin 1940

Beutin, Ludwig: Handel und Schifffahrt Bremens bis zum Weltkriege, in: Bremen – Lebenskreis einer Hansestadt, hrsg. von H. Knittermeyer und D. Steilen, Bremen 1940, S. 292–317.

- Beyer 1903

Beyer, Johann: Bilder aus der Geschichte Bremens im 19. Jahrhundert, Bremen 1903.

- Blaum 1978

Blaum, Rudolf: Bremische Bürgerinitiativen als Kulturträger, in: 450 Jahre Altes Gymnasium zu Bremen, Bremen 1978, S. 209–234.

- Bluhmenthal 2001

Blumenthal, Margot: Die Dürer-Feiern 1828. Kunst und Gesellschaft im Vormärz (Deutsche Hochschulschriften, Band 1191, zugleich Dissertation Universität Hamburg 2000), Egelsbach bei Frankfurt am Main 2001.

- Blum 1975

Blum, Klaus: Musikfreunde und Musici. Musikleben in Bremen seit der Aufklärung, Bremen 1975.

- Bode 1886

Bode, Wilhelm von: Die Gemäldesammlung des Herrn Johannes Wesselhoeft in Hamburg, hrsg. von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien 1886.

- Böttiger 1809

Böttiger, Carl August: Herr v. Kugelgen, in: Zeitung für die elegante Welt, hrsg. v. Karl Spazier, Nr. 114, Berlin 1809, S. 910 und 911.

- Boldorf 2006

Boldorf, Marcel: Europäische Leinenregionen im Wandel. Institutionelle Weichenstellungen in Schlesien und Irland (1750–1850) (Industrielle Welt. Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte, Band 68, hrsg. von Lutz Raphael und Friedrich Wilhelm Graf), Köln 2006.

- Brandes 1939

Brandes, Gustav: Aus den Gärten einer alten Hansestadt (Abhandlungen und Vorträge, Band 13, Heft 1/2, hrsg. von der Bremer Wissenschaftlichen Gesellschaft), Bremen 1939.

- Brieger 1917

Brieger, Lothar: Das Kunstsammeln. Eine Einführung in seine Theorie und Praxis, München 1917.

- Brucker 1747

Brucker, Johann Jakob: Ehrentempel der Deutschen Gelehrsamkeit, in welchen die Bildnisse gelehrter, und um die schönen und philologischen Wissenschaften verdienter Männer unter den Deutschen aus dem XV. XVI. und XVII. Jahrhunderte aufgestellt, und ihre Geschichte, Verdienste und Merckwürdigkeiten entworfen sind, Augsburg 1747.

- Calov 1969

Calov, Gudrun: Museen und Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland, in: Museumskunde, hrsg. vom Deutschen Museumsbund, Band 38, Berlin 1969.

- Christiansen 1998

Christiansen, Jörn: Focke-Museum. Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. Ein Führer durch die Sammlungen (Veröffentlichungen des Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Nr. 98), Bremen 1998.

- Christiansen 2000

Christiansen, Jörn: Vorwort, in: Kat. Ausst. Bremen 2000, S. 7–11.

- Christiansen 2008

Christiansen, Jörn: Focke-Museum. Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. Ein Führer durch die Sammlungen (Veröffentlichungen des Bremer Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte, Nr. 98), Bremen 1998

- Clauss 1989

Clauss, Helga: Aspekte zur Malerei in Bremen vom Vormärz bis zur Gründerzeit, in: Schöne Künste und ihr Publikum im 18. und 19. Jahrhundert (Beiträge zur Sozialgeschichte Bremens, hrsg. von Wiltrud Ulrike Drechsel, Heide Gerstenberger und Christian Marzahn, Heft 10), Bremen 1987, S. 172–224.

- Club zu Bremen 1933

150 Jahre Bremer Clubleben. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Bremens, hrsg. vom Club zu Bremen, Bremen 1933.

- Deneken 1799

Deneken, Arnold: Etwas über die Familiengesellschaften in Bremen, in: Hanseatisches Magazin, hrsg. von J. Smidt, Bd. 1, Heft 2, Bremen 1799, S. 228–240.

- Dettmann 1929

Dettmann, Gerd: Führer durch das Focke-Museum zu Bremen, Bremen 1929.

- Dettmann 1930

Dettmann, Gerd: Bremens Stellung in der Kunstgeschichte, in: Bremische Weihnachtsblätter, hrsg. von der Historischen Gesellschaft des Künstlervereins zu Bremen, Heft 3, Bremen 1930.

- Dettmann 1936

Dettmann, Gerd: Das Bildnis im alten Bremen, in: Jahrbuch des Club zu Bremen, hrsg. v. Club zu Bremen, Bremen 1936, S. 25–37.

- Dingedahl 1976

Dingedahl, Carl Heinz: David Christopher Mettlerkamp. Kunstdilettant, Sammler und Mitbegründer des Kunstvereins in Hamburg, in: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte, Band 62, Hamburg 1976, S. 81–98.

- Dohrmann 1975

Dohrmann, Inken: Studien zur Gründungsgeschichte der Bremer Kunsthalle, Magisterarbeit TU Berlin 1975.

- Dreier 1950

Dreier, Katherine: Friedrich Adolph Dreyer, 1780–1850, Painter, Engraver, in: Collection of the Société Anonyme, Museum of Modern Art 1920, Yale University Art Gallery, New Haven 1950, S. 200 und 201.

- Dreier 1984

Dreier, Katherine: Friedrich Adolph Dreyer, 1780–1850, Painter, Engraver, in: The Société Anonyme and the Dreier Bequest at Yale University: A Catalogue Raisonné, hrsg. von Robert L. Herbert, Eleanor S. Apter, and Elise K. Kenney, New Haven 1984.

- Düring 1938

Düring, Arthur von: Ehemalige und jetzige Adelssitze im Herzogtum Bremen, Stade 1938.

- Duntze 1845–1851

Duntze, Johann Hermann: Geschichte der freien Stadt Bremen, Band 1, Bremen 1845, Band 2, Bremen 1846, Band 3, Bremen 1848 und Band 5, Bremen 1851.

- Ehrhardt 1919

Ehrhardt, E.: Die Geschichte des Domanbaues in Bremen, in: Weser Zeitung Nr. 393 (15.06.1919), Nr. 395 (16.06.1919), Nr. 399 (18.06.1919) und Nr. 405 (20.06.1919), o.S., jeweils Beiblatt.

- Eissenhauer 2008

Eissenhauer, Michael: Wo ungestört der Lenz regiert. Schloss Wilhelmsthal bei Calden (Museumslandschaft Hessen Kassel, Monographische Reihe, Band 21), München 2008.

- Elmshäuser 1999/2000

Elmshäuser, Konrad: „Das Vaterland entrichte seine Schuld“. Bremer Feiern zum Gedächtnis der Völkerschlacht bei Leipzig, in: Feste und Bräuche in Bremen. (Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Hansestadt. Festschrift zum hundertsten Geburtstag des Focke-Museums. Jahrbuch der Wittheit zu Bremen), Bremen 1999/2000, S. 85–107.

- Engelbracht / Hauser 2008

Engelbracht, Gerda und Hauser, Andrea: Clubleben von 1783–1945, in: Club Magazin, hrsg. von Rüdiger Hoffmann, Nr. 13, Bremen 2008, S. 28–34.

- Engelbracht / Hauser 2009

Engelbracht, Gerda und Hauser, Andrea: Der Club zu Bremen 1783–1945 und Anhang, in: 225 Jahre Club zu Bremen, hrsg. von R. Hoffmann und K. Berthold, Bremen 2009, S. 18–273 und S. 400–411.

- Engelsing 1958 a

Engelsing, Rolf: Bremisches Unternehmertum. Sozialgeschichte 1780–1870, in: Jahrbuch der Wittheit zu Bremen, Band 2, Bremen 1958, S. 7–112.

- Engelsing 1958 b

Engelsing, Rolf: Schlesien und der Bremische Leinenhandel bis zur Kontinentalsperre, in: Jahrbuch der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau, Band 3, Würzburg 1958, S. 155–181.

- Engelsing 1966

Engelsing, Rolf: Lebenshaltungen und Lebenshaltungskosten im 18. und 19. Jahrhundert in den Hansestädten Bremen und Hamburg, in: International Review of Social History, Volume 11, Assen 1966, S. 73–101.

- Engelsing 1974

Engelsing, Rolf: Der Bürger als Leser. Lesergeschichte in Deutschland 1500–1800, Stuttgart 1974.

- Entholt 1899

Entholt, Hermann: Geschichte des Bremer Gymnasiums bis zur Mitte des 18 Jahrhunderts, Bremen 1899.

- Fabian 2003

Handbuch der historischen Buchbestände in Deutschland, Österreich und Europa, hrsg. von Bernhard Fabian, Hildesheim 2003.

- Faust 1960

Faust, Alfred: Sammler und Mäzene, in: Geistiges Bremen, hrsg. von Alfred Faust, Bremen 1960, S. 148–157.

- Festschrift 1928

Festschrift zur Vierhundertjahrfeier des Alten Gymnasiums zu Bremen 1528–1928, Bremen 1928.

- Fleischmann 1822

Fleischmann, E. A.: Sammlung von Bildnissen denkwürdiger Männer, gemalt von Edlinger, gestochen von John, München 1822.

- Focke 1890

Focke, Johann: Bremische Werkmeister aus älterer Zeit, hrsg. von der Historischen Gesellschaft des Künstlervereins, Bremen 1890.

- Focke-Museum Bremen 1922

Das Focke-Museum zu Bremen, hrsg. v. Focke-Museum Bremen, Bremen 1922.

- Freher 1688

Freher, Paul: *Theatrum Virorum Eruditione Clarorum, quo Vitae & Scripta Theologorum, Jureconsultorum, Medicorum & Philosophorum, Tam in Germania Superiore & Inferiore, quam in aliis Europae Regionibus, Graecia nempe, Hispania, Italia, Gallia, Anglia, Polonia, Hungaria, Bohemia, Dania & Suecia A Seculis Aliquot, Ad Haec Usque Tempora, Florentium, Secundum Annorum Emortalium Seriem, Tanquam Variis In Scenis Repraesentantur*, Nürnberg 1688.

- Fuhse 1927

Fuhse, Georg: *Die Freie Hansestadt Bremen in wirtschaftsgeschichtlicher Entwicklung*, Bremen 1927.

- Gerkens 1980

Gerkens, Gerhard: *Kunsthalle Bremen (Reihe Museum, Band 10)*, Braunschweig 1980.

- Gerstenberger 1987

Gerstenberger, Heide: *Schöne Künste und ihr Publikum im 18. und 19. Jahrhundert (Beiträge zur Sozialgeschichte Bremens, hrsg. von Wiltrud Ulrike Drechsel, Heide Gerstenberger und Christian Marzahn, Heft 10)*, Bremen 1987.

- Glax 1848

Glax, Heinrich: *Über die vier Ausgaben der geschichtlichen Vorstellungen der Ehrenpforte des Kaisers Maximilian I. von Albrecht Dürer ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 16. Jahrhunderts*, Wien 1848.

- Gleimhaus Halberstadt 1986

Die Sammlungen des Gleimhauses. Teil 1, Briefe und Porträts, hrsg. v. Gleimhaus Halberstadt, Halberstadt 1986.

- Gleisberg 1986

Gleisberg, Dieter: *Anton Graff zum 250. Geburtstag*, in: *Anton Graff. Selbstbildnis vor der Staffelei*, Leipzig 1986, S. 5 und 6.

- Gleisberg 2000

Gleisberg, Dieter: Heinrich Wilhelm Campe – Glanz und Verhängnis eines Leipziger Gemäldesammlers, in: Leipzig, Mitteldeutschland und Europa. Festgabe für Manfred Straube und Manfred Unger zum 70. Geburtstag, hrsg. von Hartmut Zwahr, Uwe Schirmer und Henning Steinführer, Leipzig 2000, S. 109–121.

- Goethe Tagebücher 2004

Johann Wolfgang Goethe: Tagebücher. Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von Andreas Döhler, Band III,1 (1801–1808; Text), Text und Band III,2 (1801–1808; Kommentar), Stuttgart und Weimer 2004.

- Gompes / Ligtelijn 2007

Gompes, Loes & Ligtelijn, Merel: Spiegel van Amsterdam: Geschiedenis van Felix Meritis, Amsterdam 2007.

- Grasskamp 1993

Grasskamp, Walter : Die Einbürgerung der Kunst. Korporative Kunstförderung im 19. Jahrhundert, in: Sammler, Stifter und Museen: Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert, hrsg. von Ekkehard Mai und Peter Paret, Köln 1993, S. 104–113.

- Grohne 1928

Grohne, Ernst: Das neugeordnete Focke-Museum, Bremen 1928.

- Grohne 1953

Grohne, Ernst: Das alte Gut Riensberg. Die Heimstätte des Focke-Museums in Bremen, Bremen 1953.

- Grommé 1913

Grommé, Tilman: Geschichte der Johannis-Loge zum Ölzweig in Bremen 1877 bis 191, Bremen 1913.

- Grossmann 1994

Grossmann, Joachim: Verlorene Kunst. Deutsche Kunstvereine im 19. Jahrhundert, in: Archiv für Kulturgeschichte, hrsg. von Egon Boshof, Köln/Weimar/Wien 1994, Band 76, Heft 2, S. 351–364.

- Häfeli 1802

Häfeli, J. K.: Biografische und artistische Notiz von Johann Heinrich Menken, Landschaftsmaler zu Bremen, in: Der neue teutsche Merkur, Weimar 1802, 1. Band, 2. Stück, S. 134–139.

- Hansen 1997

Hansen, Dorothee: „...unsre jährlichen fünf Thaler haben es erbaut.“ Die Geschichte des Kunstvereins und der Kunsthalle Bremen, in: Kat. Ausst. Bonn 1997, S. 8–31.

- Hansen 2001

Hansen, Dorothee: „Die solide Modernität“ – Bremer Sammler nach der Jahrhundertwende: Heymel, Biermann und Wolde, in: Die Moderne und ihre Sammler, hrsg. von Andrea Pophanken und Felix Billeter, 2001, S. 185–208.

- Hansen 2003

Hansen, Dorothee: Der Bremer Bankier Johann Georg Wolde und Adele Wolde – zwei Porträts von Max Liebermann, in: Kat. Ausst. Bremen 2003, S. 8–19.

- Hansen 2014

Hansen, Dorothee: Die Geschichte des Kunstvereins und der Kunsthalle Bremen, in: Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen, hrsg. von Dorothee Hansen und Kai Hohenfeld, Bremen 2014, S. 34–42.

- Hauschild-Thiessen 1976

Hauschild-Thiessen: Bremen im Oktober 1802. Tagebuchaufzeichnungen Ferdinand Benekes, in: Bremisches Jahrbuch, Band 54, Bremen 1976, S. 245–281.

- Hazzi 1803

Hazzi, Joseph: Statistische Aufschlüsse über das Herzogthum Baiern, Nürnberg 1803.

- Heiderich 1994

Heiderich, Ursula: „Aus den Wirren der Tagesbegebenheiten in die Arme der Kunst zu flüchten“. Zu den Anfängen der Skulpturensammlung in der Kunsthalle Bremen, in: Klassizismus in Bremen. Formen bürgerlicher Kultur, hrsg. von Martina Rudloff (Jahrbuch der Wittheit zu Bremen 1993/94), Bremen 1994, S. 132–154.

- Heineken 1883

Heineken, Christian Abraham: Geschichte der Freien Hansestadt Bremen von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zur Franzosenzeit (1812), bearbeitet von Wilhelm Lührs, herausgegeben vom Club zu Bremen, Bremen 1883.

- Held 1993

Held, Jutta: Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert, bearbeitet von Jutta Held und Norbert Schneider, Köln 1993.

- Heller 1827

Heller, Joseph: Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's, Bamberg 1827.

- Hellermann 2001

Hellermann, Dorothee von: Gerhard von Kügelgen (1772–1820). Das zeichnerische und malerische Werk, Berlin 2001.

- Herzogenrath 2002

Herzogenrath, Wulf: Van Gogh und die Kunsthalle Bremen bis 1914, in: Kat. Ausst. Bremen 2002, S. 12–17.

- Herzogenrath 2011

Herzogenrath, Wulf: Aspekte der Geschichte der Kunsthalle Bremen. Hufnagel Pütz Rafaelian Architekten, in: Die neue Kunsthalle Bremen, hrsg. v. Karl Hufnagel und Andreas Kreul, Bremen 2011, S. 42–49.

- Historisches Museum Bremen 1908

Wegweiser durch das Historische Museum zu Bremen, hrsg. v. Historischen Museum Bremen, Bremen 1908.

- Hoche 1800

Hoche, J. G.: Reise durch Osnabrück und Niedermünster in das Saterland, Ostfriesland und Groningen, Bremen 1800.

- HÖPER 1990 [sic!]

Höper, Corinna: Die „Alten Meister“ der Kunsthalle Bremen. Zur Geschichte der Erwerbungen und Stiftungen, in: Höper, Corinna: Katalog der Gemälde des 14. bis 18. Jahrhunderts in der Kunsthalle Bremen, Bremen 1990 (Höper 1990), S. 9–15.

- Hohenfeld 2014

Hohenfeld, Kai: 9.000 Mitglieder, Tendenz steigend – Der Kunstverein in Bremen als Träger des Museums, in: Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen, hrsg. von Dorothee Hansen und Kai Hohenfeld, Bremen 2014, S. 4–5.

- Hofmann 1919

Hofmann, Albert: Zur künstlerischen Ausgestaltung des baulichen Mittelpunktes von Bremen, in: Deutsche Bauzeitung, 53. Jahrgang, No. 93, Berlin, 19. November 1919, S. 545, 546 und 547; No. 94, Berlin, 22. November 1919, S. 549–552 und No. 95, Berlin, 26. November 1919, S. 553–556.

- Hoffmann / Berthold 2009

Hoffmann, Rüdiger und Berthold, Klaus: 225 Jahre Club zu Bremen, Bremen 2009.

- Holsing 2006

Holsing, Henrike: Rembrandt zum 400. Geburtstag, in: Kat. Ausst. Bremen 2006, unpaginiert.

- Holst 1939

Holst, Niels von: Beiträge zur Geschichte des Sammlertums und des Kunsthandels in Hamburg von 1700–1840, in: Zeitschrift für Hamburgische Geschichte, Festschrift zum hundertjährigen Bestehen des Vereins am 9. April 1939, Band 38, Hamburg 1939, S. 253–288.

- Huber 1997

Huber, Brigitte: Ein Pantheon der kleinen Leute. Die Bildergalerie des Münchner Buchhändlers Johann Baptist Strobl (1748–1805), in: Kat. Ausst. München 1997, S. 18–58.

- Hunckel 1926

Hunckel, Hans: 100 Jahre Druckerei G. Hunckel, Bremen 1926.

- Hurm 1892

Hurm, Dr. W.: Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde und Bildhauerwerke des Kunstvereins zu Bremen, Bremen 1892.

- Iken 1820 I

Iken, Karl Jakob Ludwig: „Einige Nachrichten über den Maler Johann Heinrich Menken und dessen Sohn in Bremen“, in: Erste Beilage zum Kunst- und Gewerbeblatt des polytechnischen Vereins im Königreich Baiern, Jahrgang 1820, unpaginiert, S. 1–4.

- Iken 1820 II

Iken, Karl Jakob Ludwig: Die vier italiänischen Haupt-Schulen der Malerei, nebst der Raphaelischen Schule insbesondere: als genealogisches Tableau, entworfen bei Gelegenheit der dritten Säkularfeier Raphaels am 18. April 1820, Bremen 1820

- Iken 1824

Iken, Karl Jakob Ludwig: Chronologische Uebersicht der berühmtesten Maler von der Wiederherstellung der Kunst bis zum Ende des 18. Jahrhunderts: nach den Schulen und nach Jahrhunderten eingetheilt, Bremen 1824.

- John 1807

John, Friedrich: Gallerie denkwürdiger Baiern, München 1807.

- Kammerer-Grothaus 2004

Kammerer-Grothaus, Helke: Carl Steinhäuser. 1813–1879, ein Bildhauer aus Bremen, Delmenhorst 2004.

- Kanz 1993

Kanz, Roland: Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts, München 1993.

- Kaschuba 1994

Kaschuba, Wolfgang: Kunst als symbolisches Kapital. Bürgerliche Kunstvereine und Kunstideale nach 1800 oder: Vom realen Nutzen idealer Bilder, in: Vom realen Nutzen idealer Bilder. Kunstmarkt und Kunstvereine, hrsg. von Peter Gerlach, Aachen 1994, S. 9–20.

- Kasten 1926

Kasten, Hans: Goethes Bremer Freund Dr. Nicolaus Meyer. Briefwechsel mit Goethe und dem Weimarer Kreise, Bremen 1926.

- Kellenbenz 1969

Kellenbenz, Hermann: Der Bremer Kaufmann. Versuch einer sozialgeschichtlichen Deutung, in: Bremisches Jahrbuch, hrsg. von der Historischen Gesellschaft zu Bremen, Band 51, Bremen 1969, S. 19–49.

- Keller 1960

Keller, Horst: Kleine Bremer Malergeschichte seit 1800, in: Geistiges Bremen, hrsg. von Alfred Faust, Bremen 1960, S. 136–147.

- Kessemeier / Krause 1989

Kessermeier, Siegfried und Krause, Jürgen: Köpfe der französischen Revolution. Graphische Bildnisse aus dem Porträtarchiv Diepenbroick, Münster 1989.

- Ketelsen 2001

Ketelsen, Thomas: Hamburger Sammlungen im 18. und frühen 19. Jahrhundert, in: Private Schätze. Über das Sammeln von Kunst in Hamburg bis 1933, hrsg. von Ulrich Luckhardt und Uwe M. Schneede, Hamburg 2001, S. 22–25.

- Ketelsen 2002

Ketelsen, Thomas: Verzeichnis der verkauften Gemälde im deutschsprachigen Raum vor 1800, Band 1: A–Hi, hrsg. von Burton B. Fredericksen und Julia I. Armstrong, unter Mitarbeit von Michael Müller, München 2002.

- Kluxen 1989

Kluxen, Andrea M.: Das Ende des Standesporträts. Die Bedeutung der englischen Malerei für das deutsche Porträt von 1760 bis 1848, München 1989.

- Kloos 1965

Kloos, Werner: Die Bremerin. Ein Almanach von Werner Kloos. Porträts und Illustrationen aus den Sammlungen des Focke-Museums, Bremen 1965.

- Kohl 1996

Kohl, Johann Georg: Über die alten Bruderschaften in Bremen. St. Annen-Bruderschaft, St. Jacobi-Bruderschaft und St. Jacobi-Majoris-Bruderschaft. Nach dem handschriftlichen Original in der Universitätsbibliothek Bremen bearb. von Karl Mahlert, Bremen 1996.

- Kotulla, Michael: Deutsches Verfassungsrecht 1806–1918. Eine Dokumentensammlung nebst Einführungen, 1. Band: Gesamtdeutschland, Anhaltische Staaten und Baden, Berlin u. a. 2006.

- Krebel 1792

Krebel, Gottlob Friedrich: Die vornehmsten europäischen Reisen: Zweyter Teil, Welcher den Beschluß der Reisen durch Deutschland und die Schweiz, und die Reisen durch die Niederlande, Preußen, Curland, Rußland, Dännemark und Schweden enthält, Band 2, Hamburg 1792.

- Kreul 2000

Kreul, Andreas: „SO GEHT'S IN DER WELDT“. Randbemerkungen zu den Bildhauern Theophilus Wilhelm Frese (1696–1763) und Carl Steinhäuser (1813–1879) und einigen ihrer Werke in Bremen, in: Kat. Ausst. Bremen 2000, S. 158–175.

- Kutz 2000

Kutz, Corinna: Die Porträtsammlung der Dr. Senckenbergischen Stiftung. Frankfurter Bildnisse aus fünf Jahrhunderten. Bestandsverzeichnis und Ausstellungskatalog (eine Ausstellung der Frankfurter Bürger-Stiftung im Holzhausenschlösschen in Zusammenarbeit mit der Dr. Senckenbergischen Stiftung und der Cronstett' und Hynspersgischen Evangelischen Stiftung), Frankfurt am Main 2000.

- Lademacher 2002

Lademacher, Horst: Nationales Selbstverständnis und bürgerliches Selbstbewusstsein. Zur Malerei der Niederländischen Republik im 17. Jahrhundert, in: Bürgertum und Kunst in der Neuzeit, hrsg. von Hans-Ulrich Thamer (Städteforschung: Reihe A, Darstellungen, Band 57), Köln 2002, S. 77–97.

- Laging 1994

Laging, Gaby: Die Buchhandelsfirma Heyse in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts in Bremen, Abschlussarbeit zur Erlangung des 1. Staatsexamens (Lehramt an öffentlichen Schulen), Universität Bremen, Fachbereich 10, Studiengang Deutsch, 1994 (unveröffentlichtes Dokument, einzusehen im Staatsarchiv Bremen).

- Lehmstedt 1986

Lehmstedt, Mark: Anton Graff und die Reich'sche Porträtsammlung, in: Anton Graff. Selbstbildnis vor der Staffelei, Leipzig 1986, S. 41–52.

- Lenman 1993

Lenman, Robin: Der deutsche Kunstmarkt 1840–1923. Integration, Veränderung, Wachstum, in: Sammler, Stifter und Museen: Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert, hrsg. von Ekkehard Mai und Peter Paret, Köln 1993, S. 135–152.

- Löhr 2000 a

Löhr, Alfred: Im Lichte Hollands, in: Kat. Ausst. Bremen 2000, S. 30–54.

- Löhr 2000 b

Löhr, Alfred: Gestochene Bilder, in: Kat. Ausst. Bremen 2000, S. 56–60.'

- Löhr 2000c

Löhr, Alfred: Vom Standesporträt zum Abbild des Individuums, in: Kat. Ausst. Bremen 2000, S. 61–74.

- Löhr 2000 d

Löhr, Alfred: Zwischen Befreiung und Revolution 1813 und 1848, in: Kat. Ausst. Bremen 2000, S. 75–98.

- Loh 2008

Loh, Gerhard: Bibliographie der Antiquariats-, Auktions- und Kunstkataloge. Verzeichnis der Kataloge von Buchauktionen und Privatbibliotheken aus dem deutschsprachigen Raum, Teil 5: 1796–1809, Leipzig 2008.

- Loh 2011

Loh, Gerhard: Bibliographie der Antiquariats-, Auktions- und Kunstkataloge. Verzeichnis der Kataloge von Buchauktionen und Privatbibliotheken aus dem deutschsprachigen Raum, Teil 6: 1810–1822, Leipzig 2011.

- Lonke 1933

Lonke, Alwin: Gesellschaft Museum, in: 150 Jahre Bremer Clubleben. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Bremens, hrsg. vom Club zu Bremen, Bremen 1933, S. 57–150.

- Lorenz 2000

Lorenz, Angelika: Bremen und seine Bildnismaler, in: Kat. Ausst. Bremen 2000, S. 20–28.

- Lührs 1979

Lührs, Wilhelm: Der Domshof. Geschichte eines bremischen Platzes (Veröffentlichungen aus dem Staatsarchiv der Freien Hansestadt Bremen, Nummer 46), Bremen 1979.

- Luckhardt / Schneede 2001

Luckhardt, Ulrich und Schneede, Uwe M.: Private Schätze. Über das Sammeln von Kunst in Hamburg bis 1933, Hamburg 2001 (Sammelband).

- Luckhardt 2001

Luckhardt, Ulrich: »Noch immer sind Besitz und Kultur getrennte Güter«. Das private Sammeln von Kunst in Hamburg, in: Private Schätze. Über das Sammeln von Kunst in Hamburg bis 1933, hrsg. v. Ulrich Luckhardt und Uwe M. Schneede, Hamburg 2001, S. 6–14.

- Lugt I

Lugt, Frits: Répertoire des catalogues des ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité. Première période vers 1600–1825, La Haye 1938.

- Lugt II

Lugt, Frits: Répertoire des catalogues des ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité. Deuxième période 1826–1860, La Haye 1953.

- Luyken 2009

Luyken, Gunda: "Making a collection which would supplement rather than duplicate". Die Sammlerin Katherine Dreier, in: Kunstsammlerinnen. Peggy Guggenheim bis Ingvild Goetz, hrsg. von Dorothee Wimmer, Christina Feilchenfeldt und Stephanie Tasch, Berlin 2009, S. 129–143.

- Mai / Paret 1993

Mai, Ekkehard und Paret, Peter: Sammler, Stifter und Museen: Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert, Köln 1993 (Sammelband).

- Mai 1993

Mai, Ekkehard: „Wallrafs Chaos“ (Goethe) – Städels Stiftung, in: Sammler, Stifter und Museen: Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert, hrsg. von Ekkehard Mai und Peter Paret, Köln 1993, S. 63–80.

- Matschke 2003

Matschke, Rhea: „Du fragst wen stellet doch dis schöne Kupfer für...“. Die Porträtsammlung der Bibliothek der Franckeschen Stiftungen, Halle 2003.

- Melzer / Röver-Kann

Melzer, Christien und Röver-Kann, Anne: Verloren und zurückgekehrt. Werke aus dem Kupferstichkabinett der Kunsthalle Bremen, nicht nur von Rembrandt, Goya und Toulouse-Lautrec, in: Kat. Ausst. Bremen 2014, S. 8–17.

- Meyer 2003

Meyer, Hans Hermann: Die Bremer Altstadt. Wanderungen in die Vergangenheit, Bremen 2003.

- Meyer / Hofschien / Christiansen 2006

Meyer, Marcus, Hofschien, Heinz-Gerd und Christiansen, Jörn: Licht ins Dunkel. Die Freimaurer und Bremen (Veröffentlichungen des Bremer Landesmuseums für Kunst- und Kulturgeschichte, Focke-Museum Bremen), Bremen 2006.

- Meyer 2010

Meyer, Marcus: Bruder und Bürger. Freimaurer und Bürgerlichkeit in Bremen von der Aufklärung bis zum Wiederaufbau nach 1945, Bremen 2010.

- Meyer 2013

Meyer, Corina: Die Geburt des bürgerlichen Museums. Johann Friedrich Städel und sein Kunstinstitut in Frankfurt am Main, Berlin 2013.

- Meyer / Savoy / Kratz-Kessemeier 2010

Meyer, Andrea, Savoy, Bénédicte und Kratz-Kessemeier, Kristina: Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte 1750-1950, Berlin 2010.

- Mielsch 1980

Mielsch, Beate: Denkmäler, Freiplastiken, Brunnen in Bremen 1800–1945, hrsg. vom Senator für Wissenschaft und Kunst (Bremer Bände zur Kulturpolitik, Band 3), Bremen 1980.

- Minges 1998

Minges, Klaus: Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung (Museen – Geschichte und Gegenwart, Band 3; zugleich Dissertation Universität Freiburg i. Br. 1993), Münster 1998.

- Naturwissenschaftlicher Verein Bremen 1889
Festschrift zur Feier des fünfundzwanzigjährigen Bestehens des naturwissenschaftlichen Vereins zu Bremen, hrsg. v. naturwissenschaftlichen Verein zu Bremen, Band XI, Heft 1, Bremen 1889.

- Nauhaus 1987
Nauhaus, Gerd (Hg.): Robert Schumann. Tagebücher, Band II, 1836–1854, Leipzig 1987.

- Niehoff 2001
Niehoff, Lydia: 550 Jahre Tradition der Unabhängigkeit. Chronik der Handelskammer Bremen, hrsg. von der Handelskammer Bremen, Bremen 2001.

- Niehoff 2010
Niehoff, Lydia: 200 Jahre Schünemann. Die Geschichte des Bremer Druck- und Verlagshauses Carl Ed. Schünemann KG, 1810–2010, Bremen 2010.

- North 2002
North, Michael: Kunstsammlungen und Geschmack im ausgehenden 18. Jahrhundert. Frankfurt und Hamburg im Vergleich, in: Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert, hrsg. von Michael North (Schriftenreihe des Forschungszentrums Europäische Aufklärung, Band 8), Berlin 2002, S. 85–103.

- North 2006
North, Michael: Niederländische Gemälde und Sammlungen in europäischen Residenzen und städtischen Zentren (18. Jahrhundert), in: Holland nach Rembrandt. Zur niederländischen Kunst zwischen 1670 und 1750, hrsg. von Ekkehard Mai, Köln u.a. 2006, S. 1–18.

- Ocken 1989
Ocken, Manya: Der Kunstverein in Bremen im 19. Jahrhundert, Magisterarbeit Universität Bonn 1989.

- Oelrichs 1835

Oelrichs, Karl Theodor.: Kunstverein. Erster Bericht, in: Bremische Blätter, hrsg. von Karl Theodor Oelrichs und H. D. Watermeyer, Heft 1, Bremen 1835, S. 28–40.

- Pauli 1904

Pauli, Gustav: Die Gemäldesammlung der Familie Lürman, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, hrsg. von E. A. Seemann, Band 15, Leipzig 1904, S. 166–176.

- Pauli 1905

Pauli, Gustav: Gemälde alter Meister im bremischen Privatbesitz. Eine Erinnerung an die Ausstellung in der Kunsthalle zu Bremen in den Monaten Oktober und November 1904, Bremen 1905.

- Pauli 1909

Pauli, Gustav: Die Leihausstellung moderner Kunst in der bremischen Kunsthalle, in: Jahrbuch der bremischen Sammlungen, Band 2, Bremen 1909, S. 110-120.

- Pauli 1914

Pauli, Gustav: Zeichnungen alter Meister in der Kunsthalle zu Bremen, Veröffentlichungen der Prestel-Gesellschaft, Frankfurt am Main 1914.

- Pauli 1918

Pauli, Gustav: Die Sammlung von Gemälden Alter Meister, in: Katalog der alten Meister der Kunsthalle zu Hamburg, Hamburg 1918, S. XI–XVIII.

- Peters 1936

Peters, Fritz: Über Bremische Firmengründungen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (1814–1847), in: Bremisches Jahrbuch, Band 36, Bremen 1936, S. 306–361.

- Platte 1967

Platte, Hans: 150 Jahre Kunstverein in Hamburg. 1817–1967 (Schriften des Kunstvereins in Hamburg, Band 2), Hamburg 1976.

- Pott 2000

Pott, Ute: Vorwort, in: Der Freundschaftstempel im Gleimhaus zu Halberstadt. Porträts des 18. Jahrhunderts. Bestandskatalog, hrsg. v. Gleimhaus Halberstadt, Leipzig 2000, S. 7 und 8.

- Rauers 1913 a

Rauers, Friedrich: Bremer Handelsgeschichte im 19. Jahrhundert. Bremer Handelsstatistik vor dem Beginn der öffentlichen administrativen Statistik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Dissertation Ruprecht-Karls-Universität zu Heidelberg), Bremen 1913.

- Rauers 1913 b

Rauers, Friedrich: Geschichte des Bremer Binnenhandels im 19. Jahrhundert namentlich unter den alten Verkehrsformen und im Übergang, Bremen 1913.

- Rauers 1915

Rauers, Friedrich: Bilder des alten Domstifts. Zum neuen Künstlervereinshaus, in: Bremer Nachrichten, Sonntag, 7. Februar 1915, Nr. 38, S. 25 und 26.

- Reden 1847

Reden, Freiherr von: Vergleichende Zusammenstellung der Arbeitslöhne und Lebensmittelpreise von Hamburg, Bremen, Lübeck und Frankfurt, in: Zeitschrift des Vereins für deutsche Statistik, hrsg. von Freiherr von Reden, 1. Jahrgang, Berlin 1847, S. 1038–1046.

- Rehberg 2006

Rehberg, Karl-Siegbert: Schatzhaus, Wissensverkörperung und »Ewigkeitsort«. Eigenwelten des Sammelns aus institutionenanalytischer Perspektive, in: Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates, hrsg. von Barbara Marx und Karl-Siegbert Rehberg, Berlin 2006, S. XI–XXIX.

- Reich 1985

Reich, Nancy B.: Clara Schumann. The Artist and the Woman, New York u.a. 1985.

- Reising 1994

Reising, Gert: 1818/1848/1989: Zur Frühgeschichte deutscher Kunstvereine, in: Vom realen Nutzen idealer Bilder. Kunstmarkt und Kunstvereine, hrsg. von Peter Gerlach, Aachen 1994, S. 112–125.

- Reusner 1587

Reusner, Nikolaus: Icones sive Imagines Virorum Literis Illustrium, Quorum Fide Et Doctrina religionis & bonarum literarum studia, nostra patrumque memoria, in Germania praesertim, in integrum sunt restituta, Straßburg 1587.

- Reuther 2000

Reuther, Silke: Georg Ernst Harzen und Hieronymus Klugkist. Händler, Sammler und Kunstfreunde in Hamburg und Bremen, in: Kat. Ausst. Bremen / Hamburg 2000, S. 18–23.

- Reuther 2001

Reuther, Silke: »Zum allgemeinen Besten« Die Sammlung Georg Ernst Harzen und Johann Matthias Commeter, in: Private Schätze. Über das Sammeln von Kunst in Hamburg bis 1933, hrsg. v. Ulrich Luckhardt und Uwe M. Schneede, Hamburg 2001, S. 26–29.

- Reuther 2011

Reuther, Silke: Georg Ernst Harzen. Kunsthändler, Sammler und Begründer der Hamburger Kunsthalle (Forschungen zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle, Band II, hrsg. von der Hamburger Kunsthalle und der Hermann Reemtsa Stiftung), Hamburg 2011.

- Ritter 1999 / 2000

Ritter, Malte: Hohenzollern in Bremen. Hanseatische Inszenierungen nationaler Festkultur anlässlich der Besuche Wilhelms I. und Wilhelms II. 1869 und 1890/93, in: Feste und Bräuche in Bremen. (Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Hansestadt. Festschrift zum hundertsten Geburtstag des Focke-Museums. Jahrbuch der Wittheit zu Bremen), Bremen 1999/2000, S. 142–154.

- Röver-Kann 1998

Röver-Kann, Anne: Lucas van Leyden 1494?–1533. Kupferstiche und Holzschnitte aus dem Vermächtnis Dr. Hieronymus Klugkist, in: Kat. Ausst. Bremen 1998, o. S. (ganzer Katalog).

- Röver-Kann 2000 a

Röver-Kann, Anne: Ludwig Rullmann. Idylle – Revolution – Restauration, in: Kat. Ausst. Bremen 2000, S. 180–199.

- Röver-Kann 2000 b

Röver-Kann, Anne: Rembrandt, oder nicht? Zur Sammlungsgeschichte dieser Zeichnungen und Hamburg und Bremen, in: Kat. Ausst. Bremen / Hamburg 2000, S. 24–29.

- Röver-Kann 2003

Röver-Kann, Anne: Zu den Werken Albrecht Dürers in der Kunsthalle Bremen oder: Warum gibt es soviel Dürer in Bremen?, in: Kat. Ausst. Bremen 2003, S. 10–16.

- Röver-Kann 2012 a

Röver-Kann, Anne: Dürer Zeit – Schöne Zeit. Die Bremer Sammler Klugkist, Lahmann und Schwarting, in: Kat. Ausst. Bremen 2012, S. 18–23.

- Röver-Kann 2012 b

Röver-Kann, Anne: Katalog der Zeichnungen und Wasserfarbenblätter Albrecht Dürers im Kupferstichkabinett der Kunsthalle Bremen, einschließlich der durch Kriegsauslagerung verschollenen Werke, in: Kat. Ausst. Bremen 2012, S. 26–197.

- Rosenau 2008

Rosenau, Mirja: Kunstvereine: Von Zwickau bis St. Pauli. Eine Rundreise zu Deutschlands Trendlaboren der Kunst, in: ART. Das Kunstmagazin, hrsg. von Tim Sommer, Heft Nummer 5, Mai 2008, Hamburg, S. 28–41.

- Rudloff 1994

Rudloff, Martina: Klassizismus in Bremen. Formen bürgerlicher Kultur (Jahrbuch der Wittheit zu Bremen 1993/94), Bremen 1994.

- Rudloff 1997

Rudloff, Martina: Bremen und die Niederlande (Jahrbuch der Wittheit zu Bremen 1995/96), Bremen 1997.

- Rüppel / Weber 1996

Rüppel, Michael und Weber, Walter: Adolph Freiherr Knigge in Bremen. Texte und Briefe, Bremen 1996.

- Rüppel 2010

Rüppel, Michael: Adolph Freiherr Knigge, Gustav Friedrich Wilhelm Großmann, Briefwechsel 1779–1795. Mit einer Auswahl von Knigges Schriften zum Theater, Göttingen 2010.

- Sachs 1971

Sachs, Hannelore: Sammler und Mäzene. Zur Entwicklung des Kunstsammelns von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1971.

- Savoy 2006

Savoy, Bénédicte: Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland: 1701-1815, Mainz 2006.

- Scheffler 2006

Scheffler, Horst: St. Jacobi Maioris Bruderschaft. Einblicke in eine 350-jährige Tradition, Bremen 2006.

- Scheidig 1958

Scheidig, Walther: Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805 (Schriften der Goethe-Gesellschaft, im Auftrage des Vorstandes hrsg. von Eduard Spranger und Andreas B. Wachsmuth, Bd. 57), Weimar 1958.

- Schilling / Diederiks 1985

Schilling, Heinz und Diederiks, Herman: Bürgerliche Eliten in den Niederlanden und in Nordwestdeutschland: Studien zur Sozialgeschichte des europäischen Bürgertums im Mittelalter und in der Neuzeit (Städteforschung: Reihe A, Darstellungen, Band 23), Köln 1985.

- Schleier / Wurthmann 2004

Schleier, Bettina und Wurthmann, Nicola: Einleitung. Johann Smidt (1773–1857) – Biographischer Abriss, in: Schulte, Monika und Wurthmann, Nicola: Nachlass Johann Smidt (1773–1857). Bürgermeister der Freien Hansestadt Bremen (Kleine Schriften des Staatsarchivs Bremen, Heft 34), Bremen 2004, S. XI–XIV.

- Schlögl 2002 a

Schlögl, Rudolf: Geschmack und Interesse. Private Kunstsammlungen zwischen ästhetischen Idealen und sozialer Repräsentation, in: Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert, hrsg. von Michael North (Schriftenreihe des Forschungszentrums Europäische Aufklärung, Band 8), Berlin 2002, S. 55–68.

- Schlögl 2002 b

Schlögl, Rudolf: Geschmack und Interesse. Privater Bildbesitz in rheinisch-westfälischen Städten vom 18. bis zum beginnenden 19. Jahrhundert, in: Bürgertum und Kunst in der Neuzeit, hrsg. von Hans-Ulrich Thamer (Städteforschung: Reihe A, Darstellungen, Band 57), Köln 2002, S. 125–157.

- Schmidt 1960

Schmidt, Ulrich: Die privaten Kunstsammlungen in Frankfurt am Main von ihren Anfängen bis zur Ausbildung der reinen Kunstsammlung. Dissertation Universität Göttingen 1960.

- Schmincke 2001

Schmincke, Carla: Die Sammlung Konsul Eduard F. Weber, in: Private Schätze. Über das Sammeln von Kunst in Hamburg bis 1933, hrsg. von Ulrich Luckhardt und Uwe M. Schneede, Hamburg 2001, S. 30–34.

- Schmincke 2004

Schmincke, Carla: Sammler in Hamburg. Der Kaufmann und Kunstfreund Konsul Eduard Friedrich Weber (1830–1907). Dissertation Universität Hamburg 2004.

- Schmitz 1967

Schmitz, Edith: Leinengewerbe und Leinenhandel in Nordwestdeutschland (1650–1850) (Schriften zur Rheinisch-Westfälischen Wirtschaftsgeschichte, Band 15, hrsg. von Hermann Kellenbenz), Köln 1967.

- Schmitz 2001

Schmitz, Thomas: Die deutschen Kunstvereine im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Kultur-, Konsum- und Sozialgeschichte der bildenden Kunst im bürgerlichen Zeitalter (Deutsche Hochschuledition, Band 125, zugleich Dissertation Universität Düsseldorf 1997), Neuried 2001.

- Schneede 1984 a

Schneede, Marina und Uwe M.: Wer waren die ersten? Zur frühen Geschichte des Kunstvereins in Hamburg (I–IV), Hamburg 1984.

- Schneede 1984 b

Schneede, Marina und Uwe M.: Der Zweck des Kunstvereins ist mehrseitige Mittheilung über bildende Kunst, in: Industriekultur in Hamburg. Des Deutschen Reiches Tor zur Welt, hrsg. von Volker Plagemann, Hamburg 1984, S. 336–340.

- Schoch 2012

Schoch, Rainer: Von Wien nach Bremen: Der „norddeutsche Dürer“, in: Kat. Ausst. Bremen 2012, S. 8–17.

- Schültke 1983

Schültke, Karl R.: Private Kunstsammlungen in Frankfurt am Main von ihren Anfängen bis zur NS-Zeit, in: Kunst nach 45 aus Frankfurter Privatbesitz, Frankfurter Kunstverein / Steinernes Haus am Römerberg, Frankfurt am Main 1983, S. 11–22.

- Schulte Beerbühl 2007

Schulte Beerbühl, Margrit: Deutsche Kaufleute in London. Welthandel und Einbürgerung (Veröffentlichungen des Deutschen Historischen Instituts London, hrsg. von Andreas Gestrich, Band 61), München 2007.

- Schulte / Wurthmann 2004

Schulte, Monika und Wurthmann, Nicola: Nachlass Johann Smidt (1773–1857). Bürgermeister der Freien Hansestadt Bremen (Kleine Schriften des Staatsarchivs Bremen, Heft 34), Bremen 2004.

- Schulz 1971

Schulz, Günter: Carl [sic!] Ludwig Ikens Briefe an Goethe (1817–1830), Sonderdruck aus dem "Jahrbuch der Wittheit zu Bremen", Band XV, Bremen 1971.

- Schulz 1991

Schulz, Andreas: „... Tage des Wohllebens, wie sie noch nie gewesen ...“. Das Bremer Bürgertum in der Umbruchszeit 1789–1818, in: Vom alten zum neuen Bürgertum. Die mitteleuropäische Stadt im Umbruch 1780–1820, hrsg. von Lothar Gall, München 1991.

- Schulz 1994

Schulz, Andreas: Kultur und Lebenswelt des Bremer Bürgertums zwischen Aufklärung und Vormärz, in: Klassizismus in Bremen. Formen bürgerlicher Kultur, hrsg. von Martina Rudloff (Jahrbuch der Witttheit zu Bremen 1993/94), Bremen 1994, S. 52–56.

- Schulz 1995

Schulz, Andreas: Weltbürger und Geldaristokraten. Hanseatisches Bürgertum im 19. Jahrhundert, in: Schriften des Historischen Kollegs / Vorträge, Band 40, München 1995, S. 5–38.

- Schulz 2002 a

Schulz, Andreas: Vormundschaft und Protektion. Eliten und Bürger in Bremen 1750–1880 (Habilitationsschrift Universität Frankfurt a. M. 2000 / Stadt und Bürgertum, Band 13), München 2002.

- Schulz 2002 b

Schulz, Andreas: Stadtbürgertum und Wissensgesellschaft im 18. und 19. Jahrhundert, in: Bremisches Jahrbuch, Band 81, Bremen 2002, S. 41–54.

- Schumacher 2006

Schumacher, Doris: Ein Tempel für die Freundschaft. Gleims Porträtsammlung in Halberstadt vor dem Hintergrund der Denkmalsgeschichte des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, in: Rituale der Freundschaft, hrsg. v. Klaus Manger und Ute Pott, Heidelberg 2006, S. 247–262.

- Schwarzwälder 1975

Schwarzwälder, Herbert: Geschichte der freien Hansestadt Bremen. Von den Anfängen bis zur Franzosenzeit (1810), Band 1, Bremen 1975.

- Schwarzwälder 1976

Schwarzwälder, Herbert: Geschichte der Freien Hansestadt Bremen, Band 2, Von der Franzosenzeit bis zum Ersten Weltkrieg (1810–1918), Bremen 1976.

- Schwarzwälder 1985

Schwarzwälder, Herbert: Blick auf Bremen. Ansichten, Vogelschauen, Stadtpläne vom 16.–19. Jahrhundert, Bremen 1985.

- Schwarzwälder 1993

Schwarzwälder, Herbert: Bremer Geschichte, Bremen 1993

- Schwarzwälder 1999

Schwarzwälder, Herbert: Die Aschenburg. Von Steinhaus und Bastion zum Wohnhaus und Bürohaus, in: Bremisches Jahrbuch, hrsg. vom Staatsarchiv Bremen in Verbindung mit der Historischen Gesellschaft Bremen, Bd. 78, Bremen 1999, S. 9–22.

- Schwarzwälder 2007

Schwarzwälder, Herbert: Bremen in alten Reisebeschreibungen. Briefe und Berichte von Reisenden zu Bremen und Umgebung (1581–1847), Bremen 2007.

- Harry Schwarzwälder 2002

Schwarzwälder, Harry: Ratsherren, Senatoren, Bürgermeister, Präsidenten der Wittheit und des Senats der Freien Hansestadt Bremen 1433–1849, Maire Adjoint und Munizipalräte der Ville de Breme 1811–1813, Bremen 2002.

- Schwebel 1974

Schwebel, Karl. H.: Aus dem Tagebuch des Bremer Kaufmanns Franz Böving (1773–1849) (Bremische Weihnachtsblätter, hrsg. von der Historischen Gesellschaft Bremen, Heft 15), Bremen 1974.

- Schwebel 1998

Schwebel, Marianne: »Die Glocke« am Bremer St. Petri Dom, in: Bremisches Jahrbuch, Band 77, Bremen 1998, S. 266–276.

- Segelken 1938

Segelken, Johann: Osterholz-Scharmbecker Heimatbuch, Osterholz-Scharmbeck 1938.

- Spreckelsen 1909

Spreckelsen, Friedrich von: Die Peter Wilckens'sche Porträtsammlung im Historischen Museum in Bremen, in: Jahrbuch der bremischen Sammlungen, 2. Jg., 2. Halbband, Bremen 1909, S. 97–109.

- Stachow 1844

Stachow, C.L.: Prof. Dr. Franz Carl Mertens, Vorsteher der Handelsschule in Bremen, in: Biographische Skizzen verstorbener Bremischer Ärzte und Naturforscher, hrsg. vom Ärztlichen Vereine zu Bremen, Bremen 1844, S. 239–392.

- Steiger 1986

Steiger, Robert: Goethes Leben von Tag zu Tag. Eine dokumentarische Chronik, Band IV, 1799–1806, Zürich / München u.a. 1986.

- Stein 1827

Stein, Christian Gottfried Daniel: Reisen nach den vorzüglichsten Hauptstädten von Mitteleuropa. Bd. 1: Reise nach Berlin, Rügen, den Hansestädten, Ostfriesland und Hannover, Leipzig 1827.

- Stein 1960

Stein, Rudolf: Bremer Barock und Rokoko. Erhaltene und verlorene Baudenkmäler als Kultur- und Geschichtsdokumente, Bremen 1960.

- Stein 1962

Stein, Rudolf: Romanische, Gotische und Renaissance-Baukunst in Bremen. Erhaltene und verlorene Baudenkmäler als Kultur- und Geschichtsdokumente, Bremen 1962.

- Stein 1964

Stein, Rudolf: Klassizismus und Romantik in der Baukunst Bremens, Band 1, Das Gebiet der Altstadt und der alten Neustadt, der Wall und die Contrescarpe, Bremen 1964.

- Stein 1965

Stein, Rudolf: Klassizismus und Romantik in der Baukunst Bremens, Band 2, Die Vorstadt und die Stadt- Landgüter, Vegesack und Bremerhaven, Bremen 1965.

- Stein 1970

Stein, Rudolf: Das Bürgerhaus in Bremen (Das deutsche Bürgerhaus, hrsg. von Günther Binding, Bd. 13), Bremen 1970.

- Stockhausen 2002

Stockhausen, Tilmann von: Leipzig. Bürgerliches Bildersammeln in der Bücherstadt im 18. Jahrhundert, in: Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert, hrsg. von Michael North (Schriftenreihe des Forschungszentrums Europäische Aufklärung, Band 8), Berlin 2002, S. 105–115.

- Storck 1822

Storck, Adam: Ansichten der Freien Hansestadt Bremen und ihrer Umgebungen, Frankfurt a. M. 1822.

- Tardel 1939

Tardel, Hermann: Zur bremischen Theatergeschichte 1783–1791, in: Bremisches Jahrbuch 39, Bremen 1940, S. 189–204.

- Thamer 1993

Thamer, Hans-Ulrich: Sammler und Sammlungen in der frühen Neuzeit, in: Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert, hrsg. von Ekkehard Mai und Peter Paret, Köln 1993, S. 44–62.

- Thumsener 1839

Thumsener, J. G.: Die bremischen Maler Johann Heinrich und dessen Sohn Gottfried Menken, in: Bremisches Conversationsblatt, Bremen 1839, Nr. 1, S. 22–24, Nr. 5, S. 22, Nr. 7, S. 39–40, Nr. 8, S. 47–48, Nr. 9, S. 59–60.

- Thurn 1994

Thurn, Hans Peter: Der Kunsthändler. Wandlungen eines Berufs, München 1994.

- Thieck 1798

Thieck, Ludwig: Franz Sternbalds Wanderungen, Band I und II, Berlin 1798.

- Tölke 1980

Tölke, Hans-F.: Das Chronometer des Bremer Uhrmachers Johann Georg Thiele, in: Alte Uhren, Heft 4, München 1980, S. 311–317.

- Ueltzen-Barckhausen 1931

Ueltzen-Barckhausen: Familiengeschichtliche Quellen in Bremen (2. Fortsetzung).

Familien- und Firmengeschichtliches: Die Familie Eggers in Bremen, nach Aufzeichnungen von Gustav Wilhelm Eggers (1798–1856) und seinem Sohne Otto Julius Eggers (1844–1896), einem Sohne bezüglich Enkel des aus Barmbeck bei Hamburg stammenden Johann Eggers, des Gründers der i.J. 1776 in Bremen gegründeten Wein-Firma: jetzt „Johann Eggers Sohn & Co“, in: Blätter der „Maus“, Gesellschaft für Familienforschung Bremen e.V., Heft Nr. 7, November 1931, S. 27–38.

- Ueltzen-Barckhausen 1932

Ueltzen-Barckhausen: Familiengeschichtliche Quellen in Bremen (3. Fortsetzung).

Familiengeschichtliches: Nachrichten über die aus dem Eiderstedtischen (Schleswig) stammende, bremische Familie Lambertz: 1. Zur Einführung. 2. Chronik-artige Aufzeichnungen von Gerhard Lambertz (*1698, † 1755) aus einem alten Familien-Stammbuch. 3. Chronik-artige Aufzeichnungen von Lambert Lambertz (* 1726, † 1791) aus einer alten Familien-Bibel, in: Blätter der „Maus“, Gesellschaft für Familienforschung Bremen e.V., Heft Nr. 8, Dezember 1932, S. 22–40.

- Ueltzen-Barckhausen 1933

Ueltzen-Barckhausen: Nachrichten über die aus dem Eiderstedtischen (Schleswig) stammende, bremische Familie Lambertz: 3. Chronik-artige Aufzeichnungen von Lambert Lambertz (* 1726, † 1791), aus einer alten Familien-Bibel (zweiter Teil und Schluß). Ergänzungen zur Geschichte der Familie Lambertz, in: Blätter der „Maus“, Gesellschaft für Familienforschung Bremen e.V., Heft Nr. 9, Dezember 1933, S. 28–39.

- Unbekannter Autor 1800

Unbekannter Autor: Briefe eines Hanseaten, in: Hanseatisches Magazin 1800, hrsg. v. J. Smidt, Bd. 4, Heft 2, Bremen 1800, S. 234–281.

- Unbekannter Autor 1819

Unbekannter Autor: „Ueber den Steindruck“, in: Beilage zu Nr. 194 der Bremer Zeitung, Dienstag, den 13. Juli 1819, unpaginiert.

- Unbekannter Autor 1831

Unbekannter Autor: „Notizen“, in: Zeitung für die elegante Welt: Mode, Unterhaltung, Kunst, Theater. Montags, den 2. Mai 1831, Heft 85, Jahrgang 31, Leipzig und Berlin, S. 678.

- Unbekannter Autor 1836

Unbekannter Autor: „Bremen“, in: Bibliopolisches Jahrbuch für 1836, Leipzig 1836, S. 21.

- Vergoossen, Manuela 2011

Vergoossen, Manuela: Kunstvereinskunst. Ökonomie und Ästhetik bürgerlicher Bilder im 19. Jahrhundert, Weimar 2011.

- Vliegthart 1981

Vliegthart, Adriaan: Bildersammlung der Fürsten zu Salm, Rhede 1981.

- Vogt 1975

Vogt, Werner: Die Maler Johann Heinrich und Gottfried Menken. Ein Beitrag zur bremischen Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts, in: Bremisches Jahrbuch, Band 53, Bremen 1975, S. 143–214.

- Wackenroder / Tieck 1797

Wackenroder, Wilhelm Heinrich und Tieck, Ludwig: Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, Berlin 1797.

- Waldmann 1928

Waldmann, Emil: Die Einkaufspreise für Dürers Landschaftsaquarelle in Bremen, in: Albrecht Dürer. Festschrift der internationalen Dürer-Forschung, Leipzig und Berlin 1928, S. 103–106

- Waldmann 1941

Waldmann, Emil: Bildende Kunst in Bremen, in: Bremen. Lebenskreis einer Hansestadt, hrsg. von H. Knittermeyer und D. Steilen, Bremen 1941, S. 217–252.

- Weibezahn 2012

Weibezahn, Ingrid: Zwei mittelalterliche Altargemälde im Bremer Dom-Museum. Werke aus dem Umkreis von Michael Wolgemut?, in: Bremisches Jahrbuch 91, Bremen 2012, S. 86–99.

- Wegener 1941

Wegener, Ursula: Die lutherische Lateinschule und das Athenaeum am Dom in Bremen in ihrer politischen und kulturellen Bedeutung, Bremen 1941 (Veröffentlichungen des Archivs der Hansestadt Bremen, Heft 16).

- Wenhold 1996/97

Wenhold, Sabine: Die Familie Lürman. Hausarbeit für das Seminar „Das Bremer Bürgertum – Aufstieg und Blüte (1850–1914)“ im Studiengang Geschichte, Universität Bremen, Wintersemester 1996/97 (unveröffentlichtes Dokument, einzusehen im Staatsarchiv Bremen).

- Weniger 2008

Weniger, Andrea: Der Sammler und die Seinigen. Die Gemäldesammlung des Aeltermann Theodor Gerhard Lürman (1789–1865) im Kontext ihrer Entstehungszeit in Bremen, Masterarbeit, eingereicht am 17.11.2008 an der Universität Oldenburg (unveröffentlicht).

- Weniger 2010 a

Weniger, Andrea: Der Sammler und die Seinigen. Die Gemäldesammlung des Aeltermann Theodor Gerhard Lürman (1789-1865) im Kontext ihrer Entstehungszeit in Bremen, in: Museum revisited. Transdisziplinäre Perspektiven auf eine Institution im Wandel, hrsg. von Kurt Dröge und Detlef Hoffman, Bielefeld 2010, S. 113-118.

- Weniger 2010 b

Weniger, Andrea: Bürgerliche Sammlungskultur in Bremen am Beispiel der Gemäldesammlung des Aeltermann Theodor Gerhard Lürman (1789-1865), in: Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte, hrsg. von der Historischen Kommission für Niedersachsen und Bremen, Band 82, Hannover 2010, S. 339-370.

- Wettengl 2002

Wettengl, Kurt: Frankfurter Sammlungen von 1700 bis 1830, in: Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert, hrsg. von Michael North (Schriftenreihe des Forschungszentrums Europäische Aufklärung, Band 8), Berlin 2002, S. 69–84.

- Wiedemann 1960

Wiedemann, Hans: Die Außenpolitik Bremens im Zeitalter der Französischen Revolutionen 1794–1803 (Veröffentlichungen aus dem Staatsarchiv der Freien Hansestadt Bremen, hrsg. von Karl H. Schwebel, Heft 28), Bremen 1906.

- Wilckens 1932

Wilckens, Bernhard Johann: Die Entstehung und das Aufblühen der Industrie der Kattundruckerei in Bremen unter der Familie Wilckens im 17. und 18. Jahrhundert, in: Jahrbuch des Club zu Bremen, Bremen 1932/33, S. 37–60.

- Wilckens 1933

Wilckens, Bernhard Johann: Aus der Geschichte der Familie Wilckens 1755–1890, in: 150 Jahre Bremer Clubleben. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Bremens, hrsg. vom Club zu Bremen, Bremen 1933, S. 205–242.

- Wilhelm 1989

Wilhelm, Karl: Wirtschafts- und Sozialgeschichte des Kunstauktionswesens in Deutschland vom 18. Jahrhundert bis 1945 (Dissertation Universität München / tuduv-Studien: Reihe Politikwissenschaften, Band 34), München 1989.

- Woeste 1871

Woeste, Friedrich: Iserlohn und Umgegend. Beiträge zur Ortsnamensdeutung, Ortsgeschichte und Sagenkunde, Iserlohn 1871.

- Wortmann 1988

Wortmann, Wilhelm: Bremer Baumeister des 19. und 20. Jahrhunderts, Bremen 1988.

- Wurthmann 2009

Wurthmann, Nicola: Senatoren, Freunde und Familie. Herrschaftsstrukturen und Selbstverständnis der Bremer Elite zwischen Tradition und Moderne (1813–1848). (Veröffentlichungen aus dem Staatsarchiv der freien Hansestadt Bremen, hrsg. von Adolf E. Hofmeister, Band 69), Bremen 2009.

Bestandskataloge

- Gleimhaus Halberstadt 2000

Der Freundschaftstempel im Gleimhaus zu Halberstadt. Porträts des 18. Jahrhunderts.

Bestandskatalog, hrsg. v. Gleimhaus Halberstadt, Leipzig 2000.

Ausstellungskataloge

- Bremen 1829–1853 (Kat. Ausst.)

Verzeichnis der Gemälde-Ausstellungen in Bremen 1829–1853 (A KH Bremen).

- Bremen 1854–1866 (Kat. Ausst.)

einzelne Hefte (A KH Bremen, jeweils unter Kat. Ausst. Bremen, versehen mit der entsprechenden Jahreszahl).

- Bremen 1904 (Kat. Ausst.)

Katalog der Ausstellung historischer Gemälde aus bremischem Privatbesitz in der Kunsthalle, Bremen (Oktober) 1904.

- Bremen 1909 (Kat. Ausst.)

Leihausstellung von Gemälden, Zeichnungen und Bildwerken aus bremischem Privatbesitz in der Kunsthalle zu Bremen, 11. April bis 8. Mai 1909, Bremen 1909.

- Bremen 1971 (Kat. Ausst.)

Johann Heinrich Menken und Gottfried Menken. Zwei Bremer Maler des frühen 19.

Jahrhunderts. Ausstellung vom 30. Juli bis 3. Oktober 1971 im Focke-Museum Bremen

(Hefte des Focke-Museums Nr. 29, hrsg. v. Werner Kloos), Bremen 1971.

- Bremen 1985 (Kat. Ausst.)

Bilder für Alle. Bremer Photographie im 19. Jahrhundert. Sonderausstellung vom 1. Dezember 1985 bis 1. Juni 1986 im Bremer Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte (Focke-Museum) (Hefte des Focke-Museums Nr. 86, hrsg. v. Harald Georgens und Alfred Löhr), Bremen 1985.

- Bremen 1995 (Kat. Ausst.)

Die Kunsthalle Bremen und ihre Stifter. Johann Friedrich Lahmann...zu möglichst gleichen Teilen..., hrsg. von der Kunsthalle Bremen, Bremen 1995.

- Bremen 1998 (Kat. Ausst.)

Lucas van Leyden 1494?–1533. Kupferstiche und Holzschnitte aus dem Vermächtnis Dr. Hieronymus Klugkist. 22. September 1998 bis 10. Januar 1999. Eine Ausstellung zum 175 Geburtstag des Kunstvereins in Bremen, Bremen 1998.

- Bremen 2000 (Kat. Ausst.)

Kunst und Bürgerglanz in Bremen. Vier Ausstellungen zu 400 Jahren Kunstgeschichte, hrsg. von Jörn Christiansen, Bremen 2000.

- Bremen / Hamburg 2001 (Kat. Ausst.)

Rembrandt, oder nicht? Zeichnungen von Rembrandt und seinem Kreis aus den Hamburger und Bremer Kupferstichkabinetten (Band 1), Kunsthalle Bremen, 15. Oktober 2000 bis 21. Januar 2001, Bremen 2000.

- Bremen 2002 (Kat. Ausst.)

Van Gogh: Felder. Das Mohnfeld und der Künstlerstreit, hrsg. von Wulf Herzogenrath und Dorothee Hansen anlässlich der Ausstellung in der Kunsthalle Bremen vom 19. Oktober 2002 bis zum 26. Januar 2003, Ostfildern-Ruit 2002.

- Bremen 2003 (Kat. Ausst.)

Die Kunsthalle Bremen und ihre Stifter. Johann Georg Wolde und Adele Wolde – ein Bremer Sammlerpaar, hrsg. von der Kunsthalle Bremen, Bremen 2003.

- Bremen 2003 (Kat. Ausst.)

Künstler und Kaiser. Albrecht Dürer und Kaiser Maximilian I.: Der Triumph des römisch-deutschen Kaiserhofes, hrsg. von Anne Röver-Kann und Mathias F. Müller anlässlich der Ausstellung in der Kunsthalle Bremen vom 25. November 2003 bis zum 18. Januar 2004, Bremen 2003.

- Bremen 2006 (Kat. Ausst.)

Rembrandt zum 400. Geburtstag. Radierungen. Ausstellung des Kupferstichkabinetts der Kunsthalle Bremen vom 12. März bis zum 28. Mai 2006, Bremen 2006.

- Bremen 2007 (Kat. Ausst.)

Altes, Neues, Allerneuestes. Eine Ausstellung zu Ehren von H. H. Meier jr. und Heinrich Wiegand, hrsg. von der Kunsthalle Bremen, Bremen 2007.

- Bremen 2012 (Kat. Ausst.)

Dürer-Zeit. Die Geschichte der Dürer-Sammlung in der Kunsthalle Bremen. Katalog der Zeichnungen und Wasserfarbenblätter Albrecht Dürers im Kupferstichkabinett der Kunsthalle Bremen, einschließlich der durch Kriegsauslagerung verschollenen Werke. Mit einem Verzeichnis von Zeichnungen von Künstlern der Generation Dürers. Bearbeitet von Anne Röver-Kann unter Mithilfe von Manu von Miller, München 2012.

- Bremen 2014 (Kat. Ausst.)

Kriegsrückkehrer: Werke von Rembrandt, Goya und Toulouse-Lautrec. Katalog zu Ausstellung im Kupferstichkabinett der Kunsthalle Bremen vom 5. März bis zum 11. Mai 2012, Bremen 2014.

- Bonn 1997 (Kat. Ausst.)

Die Kunsthalle Bremen zu Gast in Bonn. Meisterwerke aus sechs Jahrhunderten, hrsg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH und von der Kunsthalle Bremen, Köln 1997.

- Frankfurt am Main 2012 (Kat. Ausst.)

Frankfurter Sammler und Stifter, eine Dauerausstellung des Historischen Museums Frankfurt, eröffnet am 17. August 2012 im Burnitz- und Stauferbau des Saalhofs, hrsg. von Jan Gerchow, Frankfurt am Main 2012.

- Hamburg 2008 (Kat. Ausst.)

Therese Halle, geb. Heine – eine Hamburger Sammlerin und Stifterin (Ausstellung vom 24. Februar bis 1. Juni 2008 in der Hamburger Kunsthalle), hrsg. von Ute Haugg und Jenne Howoldt, Hamburg 2008.

- Köln 2000 (Kat. Ausst.)

Wahre Wunder. Sammler & Sammlungen im Rheinland (Ausstellung in der Josef-Haubrich-Kunsthalle vom 5. November 2000 bis 11. Februar 2001), hrsg. von Siegfried Gohr, Köln 2000.

- Leipzig 1998 / München 1999 (Kat. Ausst.)

Maximilian Speck von Sternburg – ein Europäer der Goethezeit als Kunstsammler (Ausstellung vom 16.7. bis 13.9.1998 und 26.8. bis 24.10.1999 im Museum der bildenden Künste Leipzig und im Frühjahr 2000 im Haus der Kunst München), hrsg. von Herwig Guratzsch.

- München 1997 (Kat. Ausst.)

Ein Pantheon der kleinen Leute. Die Bildergalerie des Münchner Buchhändlers Johann Baptist Strobl (1748–1805), Gemeinschaftsprojekt von Stadtarchiv München und Münchner Stadtmuseum, hrsg. von Brigitte Huber, Eurasburg 1997.

Auktionskataloge

- Bremen 1811–1902 (A KH Bremen: Kat. Br. 1811–1834, Kat. Br. 1834–1846 und Kat. Br. 1813–1902)
- Berlin 1904 (Kat. Aukt. Lepke 1904)
Gemälde alter Meister in Tempera und Öl. Sammlung des Herrn A. Bruchmann, Magdeburg, welche wegen Umzuges versteigert wird. Galerie aus dem Besitz der Familie Lürmann, Bremen. Kleinere Beiträge aus anderem Besitz. Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Heft 1373, Berlin 1904.
- Berlin 1905 (Kat. Aukt. Lepke 1905)
Oelgemälde alter Meister. Dabei eine St. Petersburger Privatsammlung, neun Bilder aus dem Besitz der Familie Lürmann, Bremen sowie interessante Porträts von Antoine Pesne aus dem Nachlaß des Kupferstechers G. F. Schmidt stammend. Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Heft 1414, Berlin 1905.
- überregionale und internationale Auktionskataloge aus dem Besitz von J. H. Albers und H. Klugkist (A KH Bremen, Signatur beispielsweise Kat. Auct. Leipzig 1823 ff.)

Jahresberichte und Gesetze des Kunstvereins in Bremen

- Berichte und Verzeichnisse der Gemälde Ausstellungen in Bremen (A KH Bremen, Berichte 1829–1852)
- Berichte über die Verkaufsausstellungen (A KH Bremen, Jahres-Berichte 1843–1878)
- Gesetze des Kunstvereins in Bremen (A KH Bremen, Kat. Slg. Bremen 1837– 91 und Kat. Slg. Bremen 1837–1849)

Sammlungskataloge der Kunsthalle Bremen

- Gerkens 1973

Gerkens, Gerhard und Heiderich, Ursula: Katalog der Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts in der Kunsthalle Bremen, Bremen 1973.

- Herzogenrath 1997

A Catalogue of the Works of Art from the Collection of the Kunsthalle Bremen lost during Evacuation in the Second World War, hrsg. vom Kunstverein in Bremen / Kunsthalle Bremen, Wulf Herzogenrath, Andreas Kreul und Anne Röver-Kann, Bremen 1997.

- Höper 1990

Höper, Corinna: Katalog der Gemälde des 14. bis 18. Jahrhunderts in der Kunsthalle Bremen, Bremen 1990.

- Hurm 1892

Hurm, Dr. W.: Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde und Bildhauerwerke des Kunstvereins zu Bremen, Bremen 1892.

- Kreul 1994

Kreul, Andreas: Kunsthalle Bremen. Verzeichnis sämtlicher Gemälde, Wiesbaden 1994.

Nachschlagewerke und Lexika

- BA

Bremer Adressbuch 1796 ff.

- BB

Bremische Biographie des neunzehnten Jahrhunderts, hrsg. von der Historischen Gesellschaft des Künstlervereins, Bremen 1912.

- Biographischer Index der Benelux-Länder

Biographischer Index der Benelux-Länder, hrsg. von Willemina van der Meer, 4 Bände, München 1997.

- Bremer Frauen von A–Z

Bremer Frauen von A–Z. Ein biographisches Lexikon, hrsg. von Hannelore Cyrus u.a., Bremen 1991.

- Conversations-Lexicon für bildende Kunst 1846

Conversations-Lexicon für bildende Kunst, begründet von J. A. Romberg, fortgeführt von Friedrich Faber, 2. Bd., Leipzig 1846.

- Duden Familiennamen 2005

Duden Familiennamen. Herkunft und Bedeutung, Bearb. von Rosa und Volker Kohlheim, Mannheim u. a. 2005.

- Hamburgisches Künstler-Lexikon 1854

Hamburgisches Künstler-Lexikon, bearbeitet von einem Ausschusse des Vereins für Hamburgische Geschichte, 1. Bd.: Die bildenden Künstler, Hamburg 1854.

- Hofstede de Groot 1907–1928

Hofstede de Groot, Cornelis: Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts, 10 Bände, Esslingen u. a. 1907–1928.

- Lexikon der Düsseldorfer Malerschule 1997/1998

Lexikon der Düsseldorfer Malerschule, 1819–1918, 3 Bände, München 1997/1998.

- Lugt I

Lugt, Frits: Répertoire des catalogues des ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité. Première période vers 1600–1825, La Haye 1938.

- Lugt II

Lugt, Frits: Répertoire des catalogues des ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité. Deuxième période 1826–1860, La Haye 1953.

- Nagler 1836

Nagler, G. K.: Neues allgemeines Künstler-Lexicon, oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc., 22 Bände, München 1836.

- Parthey 1863/1864

Parthey, G.: Deutscher Bildersaal. Verzeichniss der in Deutschland vorhandenen Oelbilder verstorbener Maler aller Schulen in alphabetischer Folge zusammengestellt, 2 Bände, Berlin 1863/1864.

- Rotermond I/II

Rotermond, Heinrich Wilhelm: Lexikon aller Gelehrten, die seit der Reformation in Bremen gelebt haben, Bd. I und Bd. II, Bremen 1818.

- Rotermund 1829

Rotermund, Heinrich Wilhelm: Geschichte der Domkirche St. Petri und des damit verbundenen Waisenhauses und der ehemaligen Domschule, von ihrem Ursprunge und mancherlei Schicksalen bis zum Jahre 1828, Bremen 1829.

- Schwarzwälder 2002

Schwarzwälder, Herbert: Das Große Bremen-Lexikon, Bremen 2002.

Sonstige:

- Arz 2008

Arz, Stephanus (Deutsche Bundesbank Frankfurt a. M.): Heutige Kaufkraft deutscher Währungen im 19. und 20. Jahrhundert (Brief vom 1. Februar 2008 an die Verfasserin), S. 1–5.

Digitale Publikationen, Datenbanken etc. im Internet

- ADB Online

Allgemeine Deutsche Biographie

<http://www.deutsche-biographie.de/index.html> (08. März 2015)

- AKL Online

Allgemeines Künstlerlexikon – Internationale Künstlerdatenbank – Online,

<http://www.degruyter.com/view/db/akl> (08. März 2015)

- Alte Pinakothek München Online, Rundgang,

<http://www.pinakothek.de/alte-pinakothek/die-sammlung/rundgang> (08. März 2015)

- arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst

<http://www.arthistoricum.net/> (08. März 2015)

- artlibraries.net – virtual catalogue for art history
http://artlibraries.net/index_de.php (08. März 2015)

- Definition des Museums, Deutscher Museumsbund,
http://www.museumbund.de/de/das_museum/geschichte_definition/aufgaben_des_museums/ (08. März 2015)

- Dreier, Katherine: Friedrich Adolph Dreyer, 1780-1850, Painter, Engraver, in: The Société Anonyme and the Dreier Bequest at Yale University: A Catalogue Raisonné, hrsg. von Robert L. Herbert, Eleanor S. Apter, and Elise K. Kenney, New Haven 1984, S. 738 und 739
http://media.artgallery.yale.edu/socanon/catalogue/09_dreyer_nicolle.pdf (08. März 2015)

- Externe Datenbank des Landesamts für Denkmalpflege in Bremen,
<http://194.95.254.61/denkmalpflege/index.htm> (08. März 2015)

- Fabian 2003
<https://fabian.sub.uni-goettingen.de/fabian> (08. März 2015)

- Geschichte des Kunstvereins in Hamburg Online,
<http://www.kunstverein.de/kunstverein/geschichte/index.php> (08. März 2015)

- Getty Provenance Index[®] Databases. J. Paul Getty Trust,
<http://www.getty.edu/research/tools/provenance/index.html> (08. März 2015)
<http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb> (08. März 2015)
http://www.getty.edu/research/tools/provenance/charts.html#dutch_sales (08. März 2015)

- Grundriss der Alten Pinakothek in München, 1826-1836, Leo von Klenze,
<http://mediatum.ub.tum.de?id=924380> (08. März 2015)

- Historische Adressbücher Online
<http://adressbuecher.genealogy.net> (08. März 2015)

- Historische Karten der Staats- und Universitätsbibliothek Bremen-Lexikon
<http://gauss.suub.uni-bremen.de/suub/hist/index.jsp> (08. März 2015)

- Karlsruher Virtueller Katalog
<http://www.ubka.uni-karlsruhe.de/kvk.html> (08. März 2015)

- Kubikat (Bibliothekskatalog der deutschen universitätsunabhängigen kunsthistorischen Forschungsinstitute)
http://aleph.mpg.de/F?func=file&file_name=find-b&local_base=kub01 (08. März 2015)

- Liste der Auktionskataloge (bis 2001) in der Bibliothek der Albertina in Wien:
<http://www.albertina.at/jart/prj3/albertina/data/uploads/Bibliothek/Auktionskataloge%20Juli%202008.pdf> (08. März 2015)

- Lugt Online
<http://lugt.idcpublishers.info.asc.emedia1.bsb-muenchen.de/> (08. März 2015)

- Online Datenbanken der MAUS Gesellschaft für Familienforschung e.V., Bremen
<http://www.die-maus-bremen.de/Datenbanken/index.php> (08. März 2015)

- Online Findbuch des Staatsarchiv Bremen
<http://www.staatsarchiv-bremen.findbuch.net> (08. März 2015)

- Online-Katalog der KH Bremen,
<http://www.kunsthalle-bremen.de/sammlung/online-katalog/> (08. März. 2015)
 darin:
 - Erling, Katharina: Johann Heinrich Menken, Biographie, in: Online-Katalog der KH Bremen: http://www.artefact.kunsthalle-bremen.de/data/dokumente/7/00028471_m.pdf (08. März. 2015)
 - Gudera, Alice: Amalie Murtfeldt, Biographie, in: Online-Katalog der KH Bremen, http://www.artefact.kunsthalle-bremen.de/data/dokumente/6/00028295_m.pdf (08. März 2015)
 - Gudera, Alice: Ernst Heinrich Wilhelm Hampe, Biographie, in: Online-Katalog der KH Bremen, http://www.artefact.kunsthalle-bremen.de/data/dokumente/9/00030188_m.pdf (08. März 2015)
 - Gudera, Alice: Kommentar zu Ernst Heinrich Wilhelm Hampe, Bildnisgruppe junger Künstler, in: Online-Katalog der KH Bremen, http://www.artefact.kunsthalle-bremen.de/data/dokumente/9/00030192_m.pdf (08. März 2015)
 - Hans, Henrike: Anton Albers d. Ä., Biographie, in: Online-Katalog der KH Bremen, http://www.artefact.kunsthalle-bremen.de/data/dokumente/8/00029722_m.pdf (08. März 2015)
 - Hans, Henrike: Hans, Henrike: Johann Georg Meyer von Bremen, Biographie, in: Online-Katalog der KH Bremen, http://www.artefact.kunsthalle-bremen.de/data/dokumente/9/00030179_m.pdf (08. März 2015)
 - Hans, Henrike: Kommentar zu Johann Georg Meyer von Bremen, Die reuige Tochter, in: Online-Katalog der KH Bremen, http://www.artefact.kunsthalle-bremen.de/data/dokumente/9/00030182_m.pdf (08. März 2015)

- Schloss Wilhelmsthal Kassel
http://www.museum-kassel.de/index_navi.php?parent=1319 (08. März 2015)

- Schütz 2012

Schütz, Heinz: Kunstvereine in Deutschland, in: Goethe Institut e.V. , Internetredaktion
Januar 2012, <http://www.goethe.de/kue/bku/msi/ver/de8667635.htm> (05. Juni 2012) nicht
mehr verfügbar, stattdessen nachgewiesen über
<http://www.kunstvereine.de/web/index.php?id=4> (08. März 2015)

- Unbekannter Autor, Katherine Dreier und Marcel Duchamp bei der Eröffnung der Duchamp-
Villon, Villon Ausstellung, Yale University Art Gallery März 1945, Rudi Blesh papers,
Archives of American Art, Smithsonian Institution
[http://farticulate.wordpress.com/2011/02/02/2-february-2011-post-photographs-from-rudi-
blesh-papers-1909-1983/](http://farticulate.wordpress.com/2011/02/02/2-february-2011-post-photographs-from-rudi-blesh-papers-1909-1983/) (08. März 2015)

- Universitätsbibliothek Heidelberg, Auktionskataloge

<http://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/ak/Welcome.html> (08. März
2015)

***Zum Beginn bürgerlicher Sammlungskultur im frühen 19. Jahrhundert:
Bremer Kunstsammler und -sammlungen
in der Zeit von 1770 bis zur Eröffnung der Kunsthalle 1849***

*Inauguraldissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität München*

Band II

*vorgelegt von
Andrea Weniger
aus Ansbach
2016*

Erstgutachter: Prof. Dr. Hubertus Kohle

Zweitgutachter: Prof. Dr. Andreas Schulz

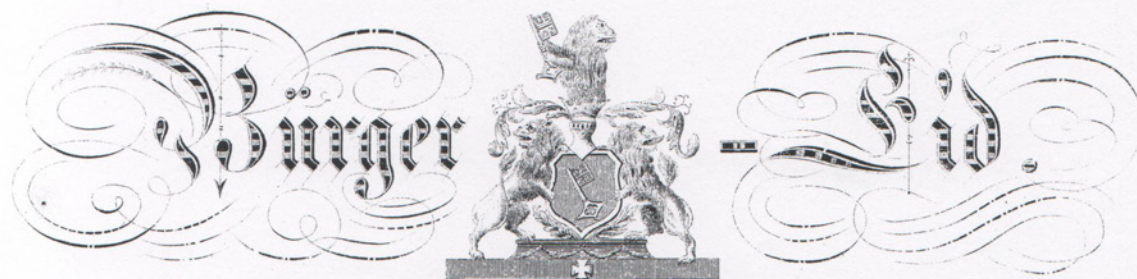
Datum der mündlichen Prüfung: 15. Juli 2015

Die Herkunft der in Band II abgebildeten Reproduktionen ist angegeben. Eine kommerzielle Nutzung ist untersagt. Es besteht die Pflicht, das entsprechende Copyright bei privater Verwendung anzugeben. Lizenz-Bedingungen im Rahmen der Creative Commons: CC-by-nc-nd.

Für Reproduktionen aus dem Landesamt für Denkmalpflege (LfD) Bremen gilt: CC-by-sa-3.0

Für Reproduktionen aus der Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen sowie dem Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte gilt: CC-by-nc-nd

Für Reproduktionen aus dem Goethe- und Schiller-Archiv, Klassik Stiftung Weimar gilt: Keine Übertragung des Copyrights. Für Neuauflagen, Übersetzungen oder für die Verwendung in anderen Veröffentlichungen ist eine erneute Genehmigung erforderlich.



Ich will dem Rath gehorsam seyn, und nimmer gegen den Rath thun, auch in allen Nöthen und Gefahren, so dieser guten Stadt, nun und künftig begegnen möchten, dem Rathe, auch gemeiner Stadt und Bürgerschaft, treu und hold seyn. Ich will halten Tafeln und Buch sammt der neuen aufgerichteten Eintracht, die der Rath, und die ganze Gemeinheit beschworen, auch was Rath und Bürgerschaft wegen fremder Titel, Aemter und Würden am 29ten August 1806 beliebt haben.

Ich will zu keinem Aufruhr Ursache geben, noch mich dazu vergesellschaften; sondern wenn ich Aufruhr oder sonst einige Practiken oder heimliche Anschläge gegen diese gute Stadt vermerke, will ich sie dem Rathe treulich vermelden.

Ich will Schoss und Accise richtig bezahlen, auch die Consumtions-Abgabe gehörig entrichten, so lange solche mit Beliebung des Rathes und der Bürgerschaft im Gebrauche bleibt.

Meinem Hauptmann und Rottmeister, auch andern des Rathes Befehls- habern, will ich gebührlchen Gehorsam leisten, und will also des Rathes und gemeiner Stadt Bestes befördern, ihren Schaden und Nachtheil aber wehren und abkehren, nach allem meinen Vermögen. So wahr helfe mir Gott!



1843, am siebenten Juni,

hat vor dem Senate in dessen heutiger Sitzung vorstehenden Eid als Bürger der Stadt mit Handlungsfreiheit feierlich abgeleistet:

*Stephan August Lürman, Doctor der Rechte und
Advocat bei dem kaiserlichen Consulate, Sohn von Theodor Gerhard
Lürman, einem Altstadter Bürger mit Handlungsfreiheit.
Lürman wird aben*

Preuß. Lar.

1843.

Bürgerrecht

der Stadt

Bremen

mit

Hdlgsf.

Band X.

Seite 208.

Nro. 185.

Abb. 1: Bürgereid von August Lürman, Sohn von Theodor Gerhard Lürman, 7. Juni 1843, Nachlass der Familie Lürman, StA Bremen, 7,128



Abb. 2: Arnold Deneken, kolorierte Zeichnung von J. Fehrmann, 1797, aus dem Wilckens'schen Porträtkabinett, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. A.0019

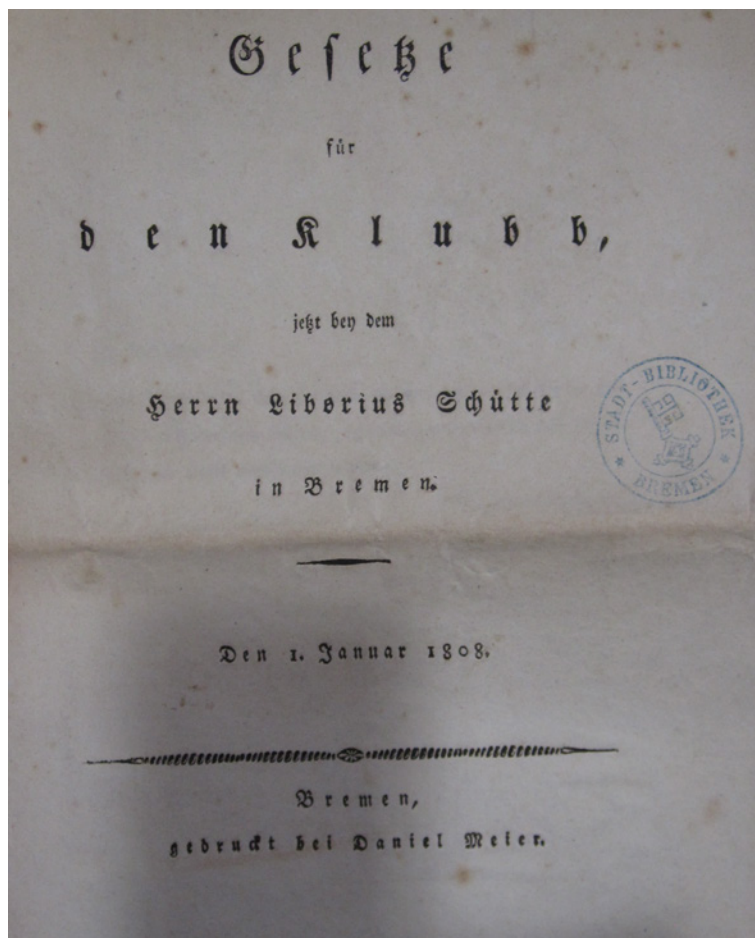


Abb. 3: Gesetze für den Klubb, jetzt bey dem Herrn Liborius Schütte in Bremen, Bremen 1808, Titelblatt, StUB Bremen, Brem. b. 1147 Nr. 1 (fotografiert von der Verfasserin)



Abb. 4: Dr. med. Arnold Wienholt (1749-1804)
(aus Club zu Bremen 1933, S. 173)



Abb. 5: Dr. med. Wilhelm Olbers (1758-1840)
(aus Club zu Bremen 1933, S. 117)

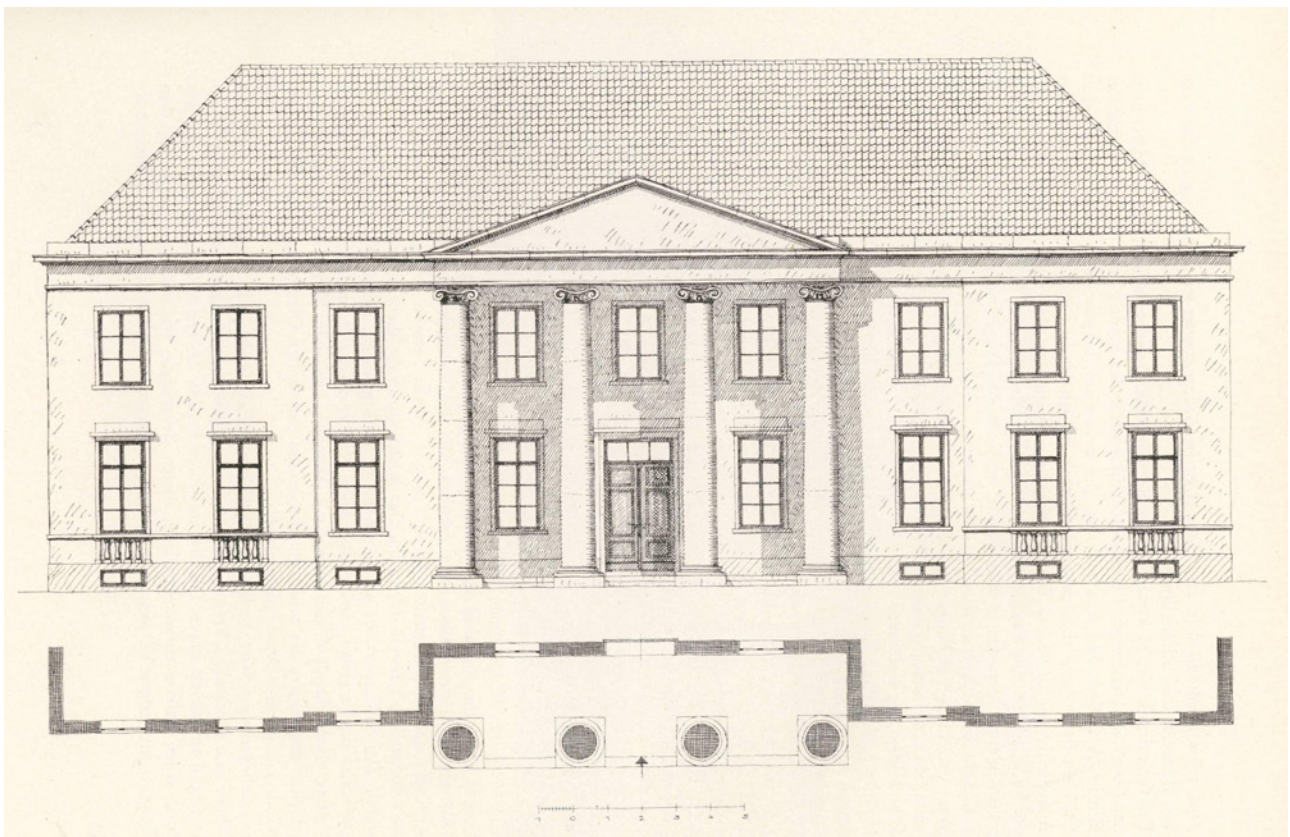


Abb. 6: Hinrich Averdieck, 1806: Das erste Haus „Museum“, Ansicht vom Schüsselkorb
(aus Stein 1964, Abb. 20, S. 31)

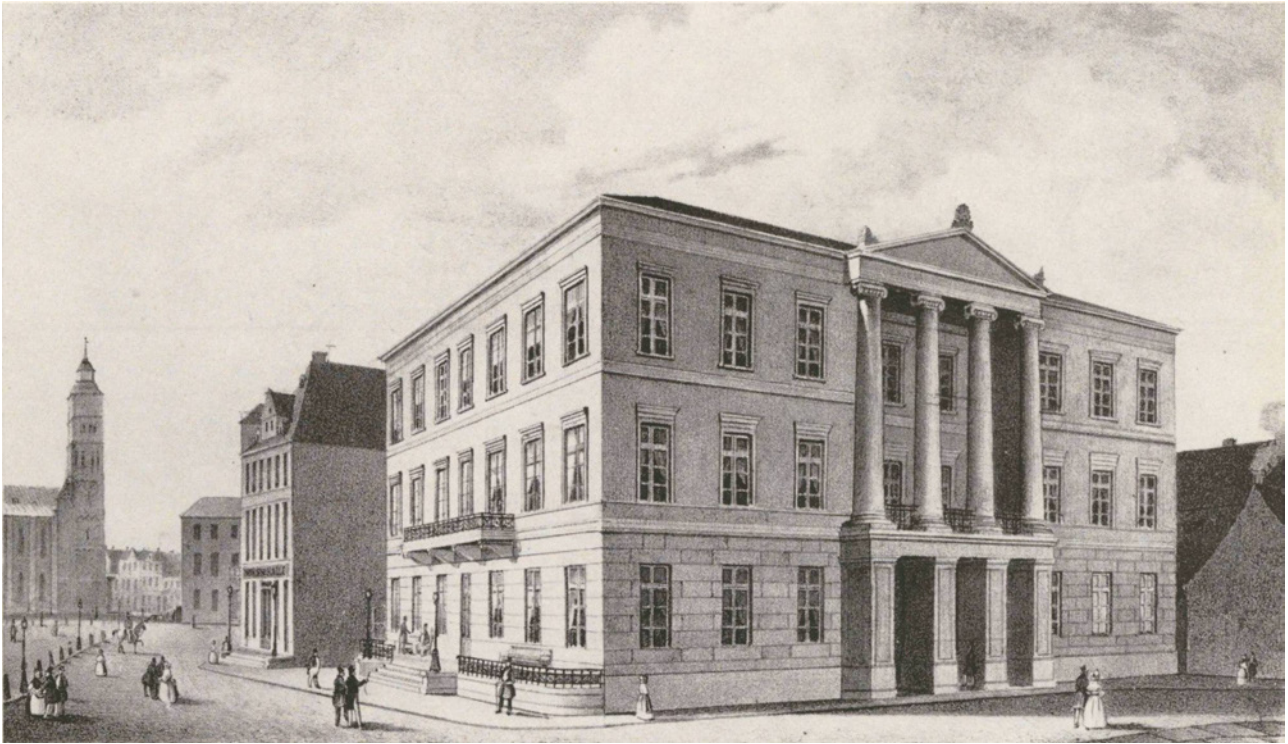


Abb. 7: J. E. Polzin, 1838: Das aufgestockte Haus „Museum“, nach einer Steinzeichnung von F. Meyer (aus Stein 1964, Abb. 21, S. 33)

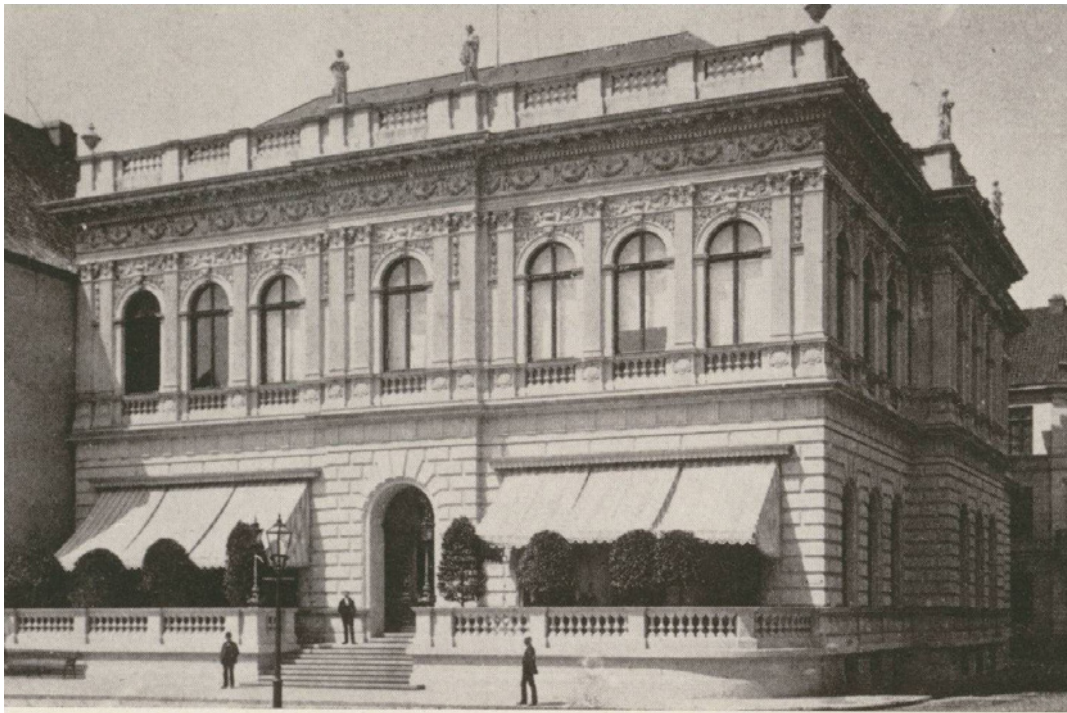


Abb. 8: Das „Museum“ nach dem Umbau durch Heinrich Müller 1873-75, Fotografie von 1885 (aus Stein 1964, Abb. 176, S. 174)



Abb. 9: Freiherr von Knigge, kolorierte Zeichnung von J. Fehrmann, 1794, aus dem Wilckens'schen Porträtkabinett, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. D.0018

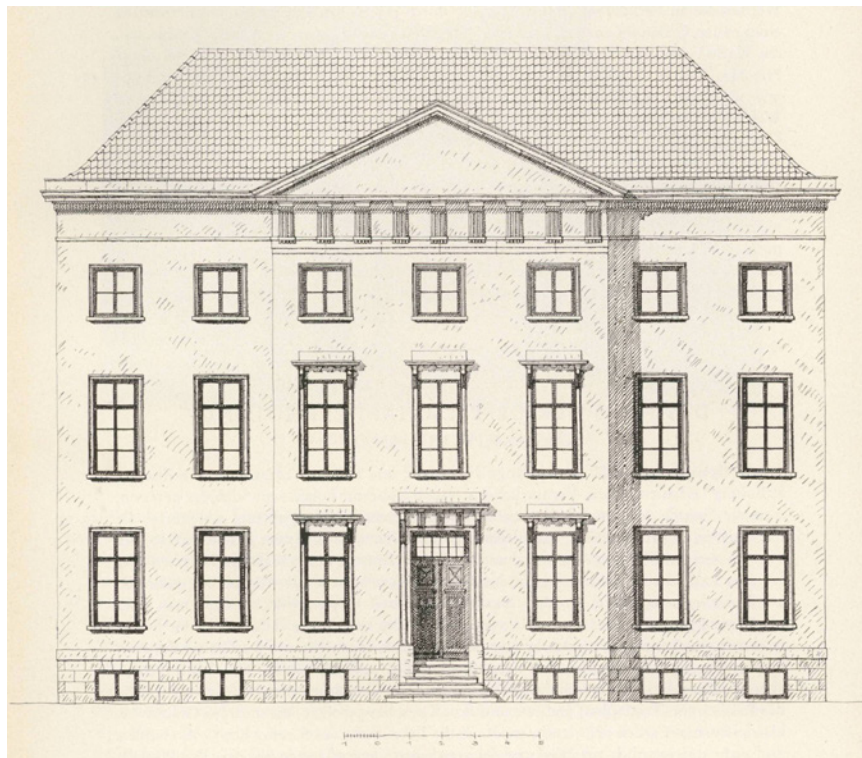


Abb. 10: Das Haus der Gesellschaft „Erholung“ am Ansgarikirchhof (aus Stein 1964, Abb. 49, S. 64)



Abb.11: Daniel Albrecht Ernsting, der Dom (Westfront) mit seiner näheren Umgebung, Kupferstich, 1784, links neben dem Dom ist das sogenannte Palatium zu sehen (aus Meyer 2003, S. 16)



Abb. 12: Daniel Albert Ernsting, Ansicht und Vogelschau auf einer Gesellenkundschaft mehrerer Handwerkerzünfte, Kupferstich, um 1802 (aus Schwarzwälder 1985, Abb. 92, S. 37)



Abb. 13: Daniel Albert Ernsting, Ansicht von Bremen von Osten mit dem Angriff der Kosaken am 13. Oktober 1813, Kupferstich (aus Schwarzwälder 1985, Abb. 139, S. 46)



Abb. 14: Unbekannter Urheber, Nicolaus Meyer, nach einem Pastell, 1801 (aus Kasten 1926, Titelblatt)



Abb. 15: Johann Heinrich Menken, *Waldlandschaft*, 1802, Öl auf Leinwand, 99 x 139 cm, erworben 1829, Inv. Nr. 87-1829/99, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen



Abb. 16: Gottfried Menken, *Pferde und Schafe auf der Weide*, undatiert, Öl auf Holz, 30 x 41 cm, erworben 1857, Inv. Nr. 83-1857/99, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen



Abb. 17: Ludwig Rullmann, *Selbstbildnis als Zeichner*, um 1780/85 Feder und Pinsel in Braun, 450 x 350 mm (Oval), auf Bütteln aufgezogen (521 x 416 mm), Inv. Nr. 1160, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen



Abb. 18: Ludwig Rullmann, *Großer sitzender weiblicher Akt*, um 1790, Rötrel, 410 x 315 mm, Inv. Nr. 1157, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen



Abb. 19: Ludwig Rullmann, *Amor und Hymen*: Titelkupfer für ein Hochzeitsgedicht, um 1800, Radierung, 162 x 110 mm (Einfassungslinie), Inv. Nr. 79699, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen



Abb. 20: Ludwig Rullmann, *Selbstbildnis in einem ovalen Fenster über einem Pflanzenstück*, 1800, Radierung und Aquatinta in hellem Braun, 304 x 230 mm (Papier), Inv. Nr. 19701, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen



Abb. 21: Ludwig Rullmann, *Faun mit Ziegenbock*, 1788, schwarze Kreide, 210 x 330 mm, Inv. Nr. 1149, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen

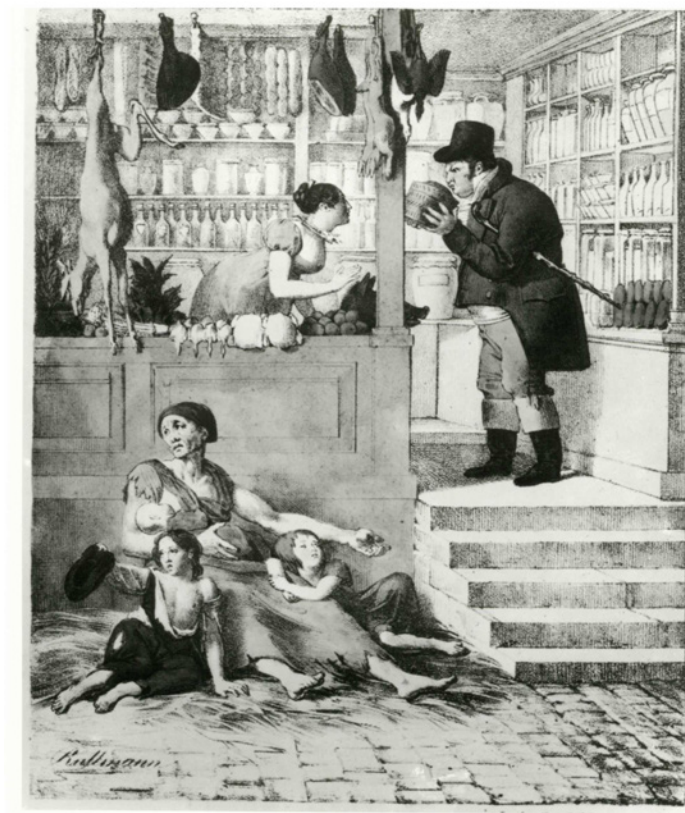


Abb. 22: Ludwig Rullmann, *Les Contrastes*, Lithographie, in Brauntönen, Rosa, Blau und Grün aquarelliert, 230 x 136 mm (Darstellung), Inv. Nr. 19718, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen



Abb. 23: Familie Dreyer mit Friedrich Adolph Dreyer (untere Reihe, zweite Person von rechts) und Johann Daniel Dreyer (obere Reihe, rechts), Daguerreotypie zwischen 1843 und 1850, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Porträtkartei (fotografiert von der Verfasserin)



Abb. 24: Radierung zu Henning de Han, oberes Bild von Johann Heinrich Menken, untere Vignette von Friedrich Adolph Dreyer (aus Kasten 1926, S. 248 und VI)



Abb. 25: Friedrich Christoph Bleidorn, Selbstbildnis, Öl auf Leinwand, 1797, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. 1936.202



Abb. 26: Lambert Lambertz (1726-1791), Aquarellierte Bleistiftzeichnung von E. H. Abel, 1774, a. d. Wilckens'schen Porträtsammlung, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. K.0010



Abb. 27: Lambert Magnus Lambertz (1764-1810), Aquarellierte Bleistiftzeichnung von J. Fehrmann, 1798, a. d. Wilckens'schen Porträtsammlung, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. K.0013



Abb. 28: G. C. Garlichs, Aquarellierte Bleistiftzeichnung von J. Fehrmann, 1805, a. d. Wilckens'schen Porträtsammlung, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. K.0054

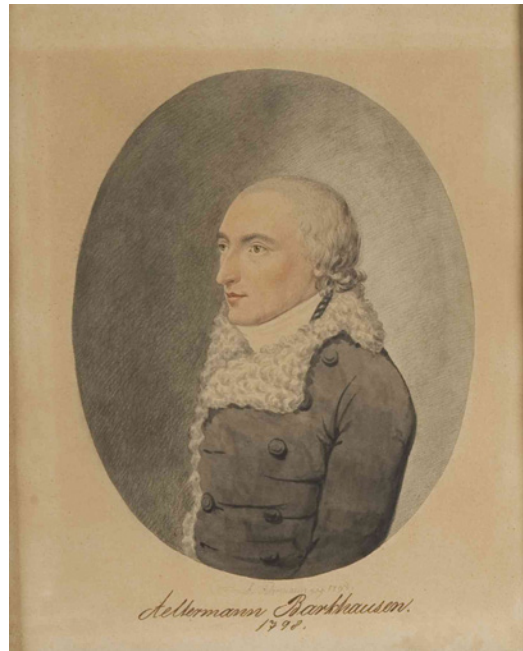


Abb. 29: A. F. Bar(c)khausen, Aquarellierte Bleistiftzeichnung von J. Fehrmann, 1798, a. d. Wilckens'schen Porträtsammlung, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. B.0023

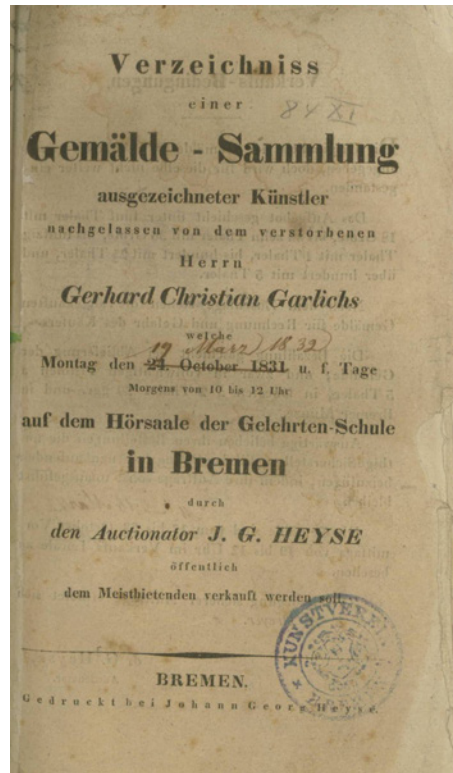


Abb. 30: Auktionskatalog der Sammlung Garlichs 1831/32, Titelblatt, A KH Bremen, Kat. Br. 1811– 1834 (fotografiert von der Verfasserin)



Abb. 31: Gillis Mostaert, *Jahrmarkt*, Öl auf Eichenholz, 57 x 83,7 cm, Inv. Nr. 93-1832, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen



Abb. 32: Dr. Christian Focke, Gemälde von Johann Meyer von Bremen, um 1840, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte

11. Januar 1813.

Leben Dr. Hermann
aufgekauft von
Nr. 28/495.
Focke

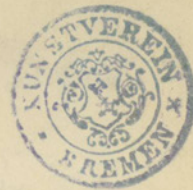
Catalog

872

über die
von
dem Kunstförderer Erdw. Tietjen
hinterlassenen
Eigentümer.

Bremen.

Dr. Focke
(Christian)



N. Die beiden Ew. Focke in Dr. Tietjen's Focke'sches - willer'sches Auktions-
Ankäufer - eine Provision, mit einem Einsatze von 200 fl. gemalt/geschliff
Gemälde anzukaufen. In der Tietjen'schen Auktion kaufte für ca. 73 Gemälde für 308 fl. 54 g.
Einzelne der angekauften Gemälde sind durch den Lauf der Jahre verkauft oder veräußert,
der angekauften Rest ist unter die beiden Eigenthümer getheilt worden. Als Dr. Christian
Focke 1852 starb, waren unter den in seinem Nachlaß befindlichen 76 Gemälden noch
33 Stücke, die nachfolgend aus der Tietjen'schen Auktion stammen.

28/4.95. F.

Abb. 33: Handschriftlicher Auktionskatalog der Sammlung Erdwin Tietjen, verfasst von Christian Focke, 11. Januar 1813, A KH Bremen, Kat. Br. 1813-1902 (fotografiert von der Verfasserin)



Abb. 34.: Peter Wilckens, Gemälde von C. A. Schwartz, um 1800, Gouache, 30 x 22,5 cm, aus dem Wilckens'schen Porträtkabinett, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. K.0003

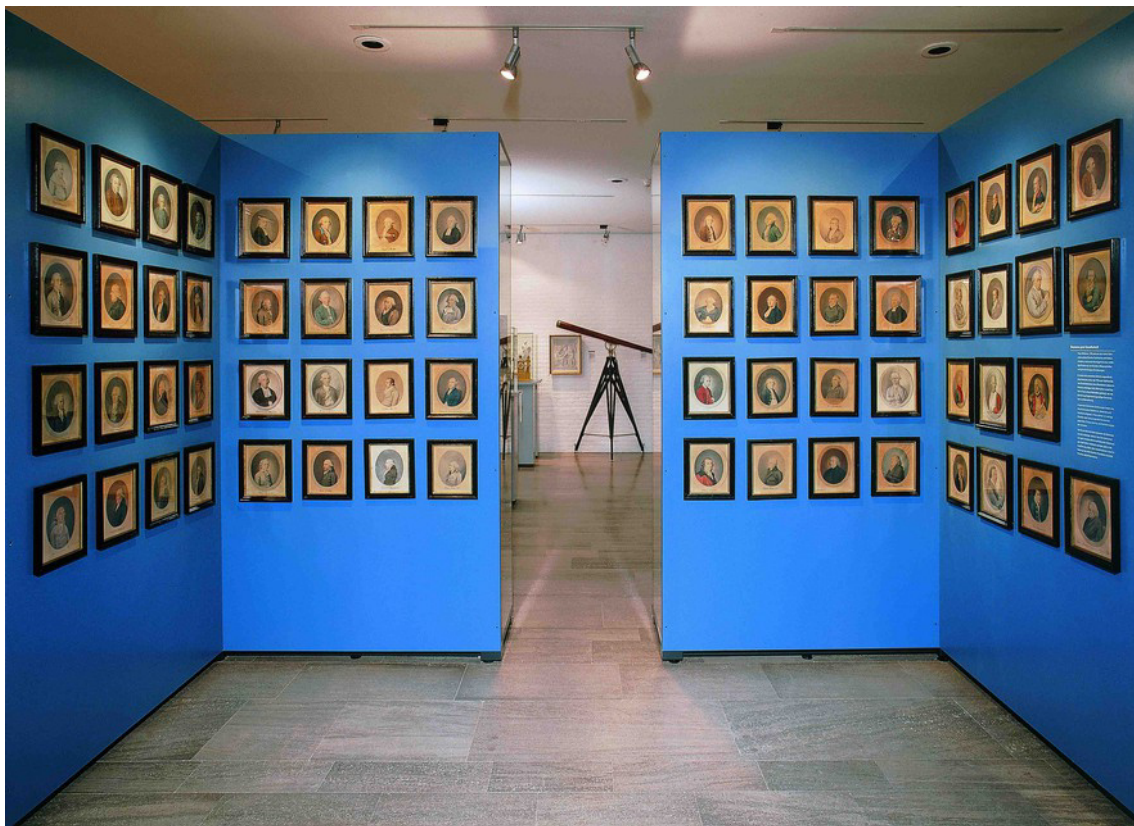


Abb. 35.: Das Wilckens'sche Kabinett, aktuelle Präsentation in der Dauerausstellung des Focke-Museums, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte

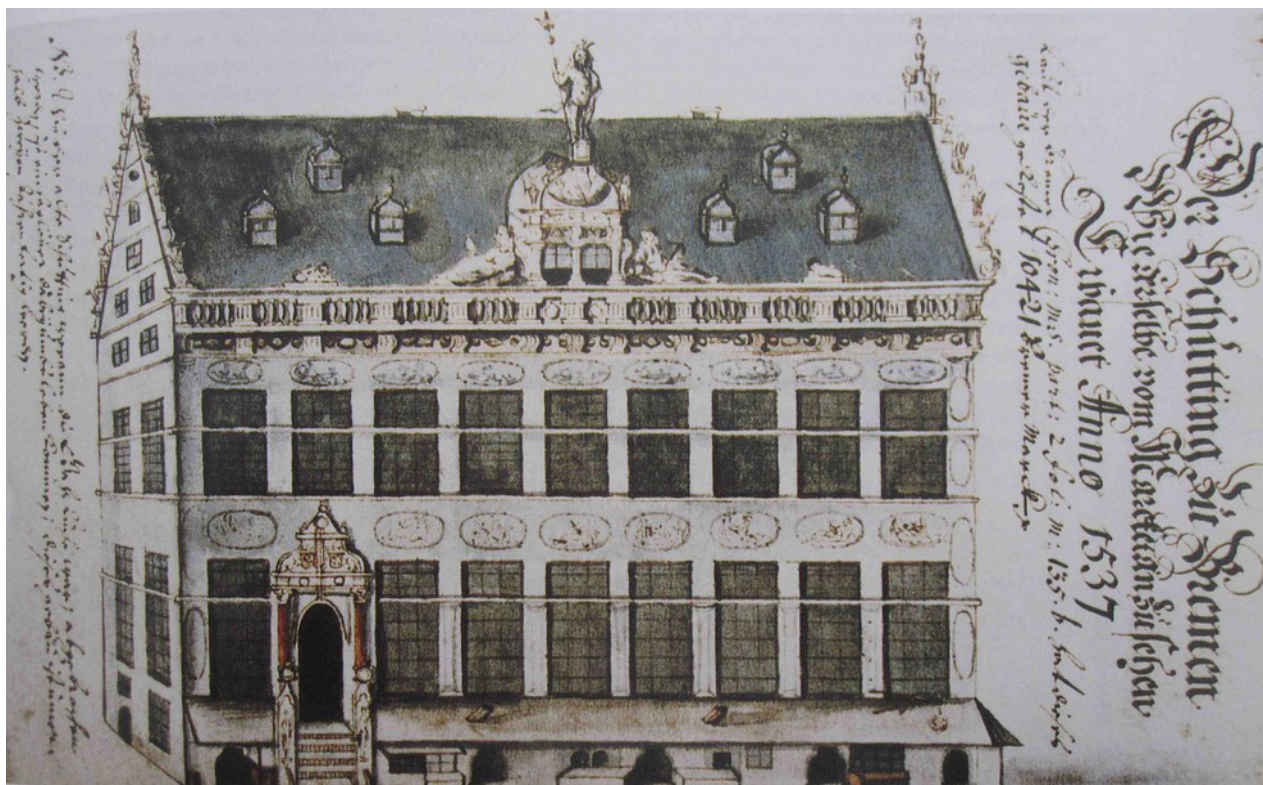


Abb. 36: Der Schütting im 17. Jahrhundert, kolorierte Federzeichnung aus der Chronik von Peter Koster, Staats- und Universitätsbibliothek Bremen (aus Niehoff 2001, S. 71)



Abb. 37: Bremen, Ansicht von Südwesten, 1767; am linken Bildrand ist die Aschenburg zu sehen (Haus mit Walmdach) Kupferstich von Anton August Beck in Braunschweig nach einer Zeichnung von Rudolf Ernst Schilling (aus Schwarzwälder 1985, S. 33)



Abb. 38: Das Wilckens'sche Haus am Markt Nr. 16, Fotografie vor 1892 (Fotokartei LfD Bremen)

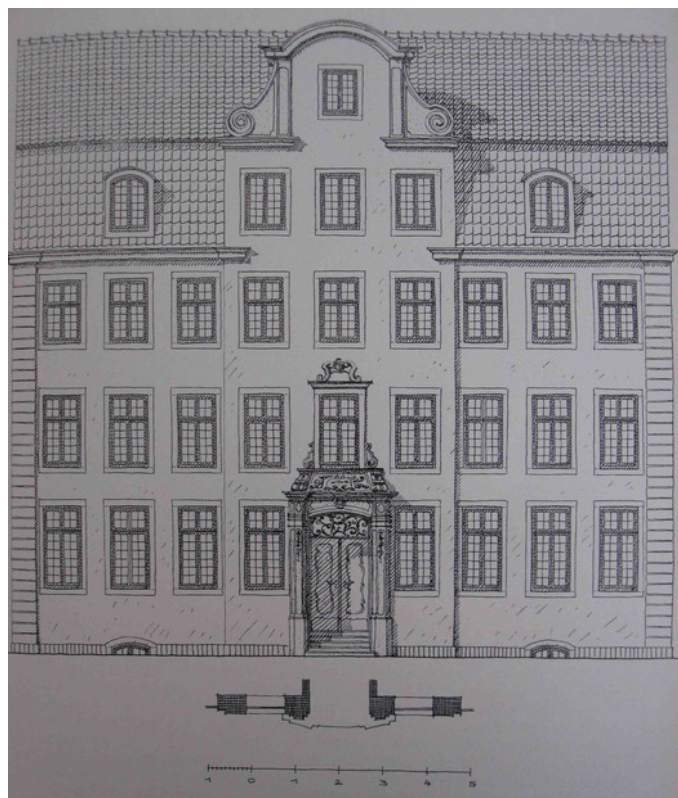


Abb. 39: Haus am Geeren Nr. 38., Zeichnung von Rudolf Stein um 1960 (aus Stein 1960, S. 217)

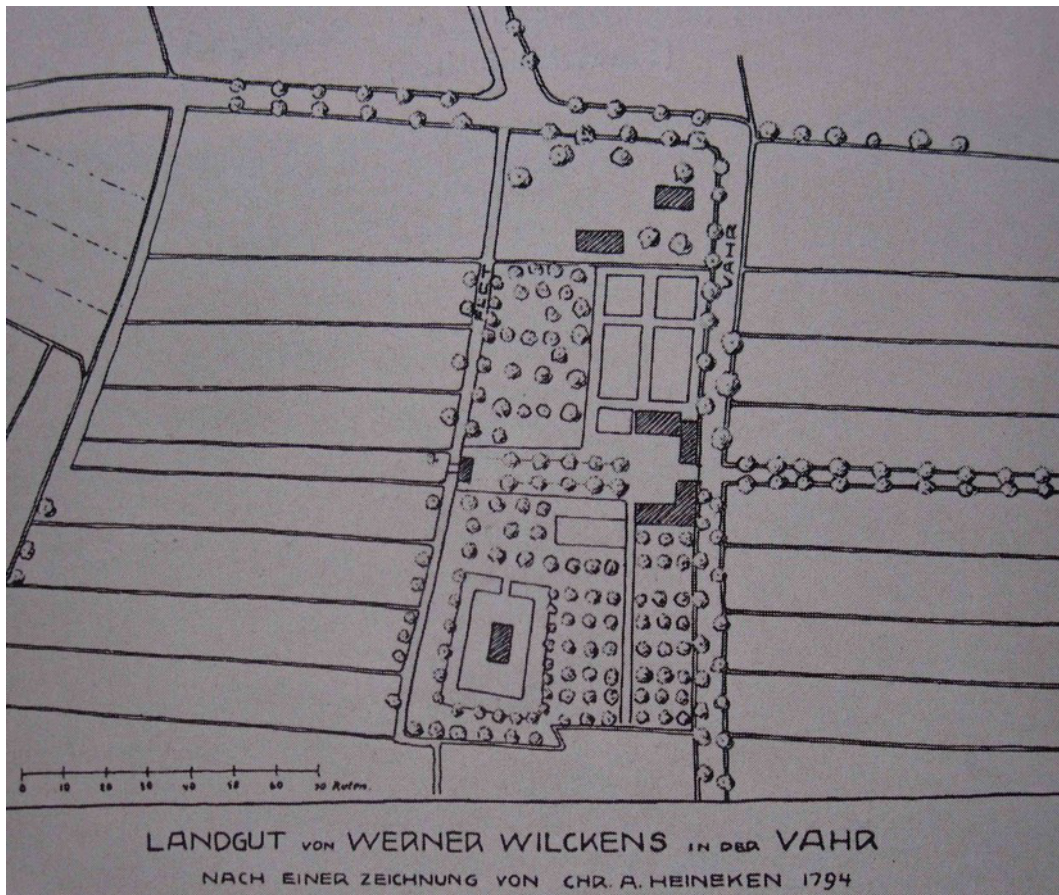


Abb. 40: Landgut in der Vahr von Werner Wilckens, nach einer Zeichnung von C. A. Heineken 1794 (aus Brandes 1939, S. 36)



Abb. 41: Wilckens'sche Bleiche an der Schleifmühle (aus Wilckens 1933, S. 221)



Abb. 42: Adelheid Wilckens, geborene Lambertz, kolorierte Zeichnung von J. Fehrmann, 1799, aus dem Wilckens'schen Porträtkabinett, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. K.0005



Abb. 43: Lambert Lambertz senior, kolorierte Zeichnung von J. Fehrmann (Neuzuschreibung), um 1793, aus dem Wilckens'schen Porträtkabinett, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. K.0008

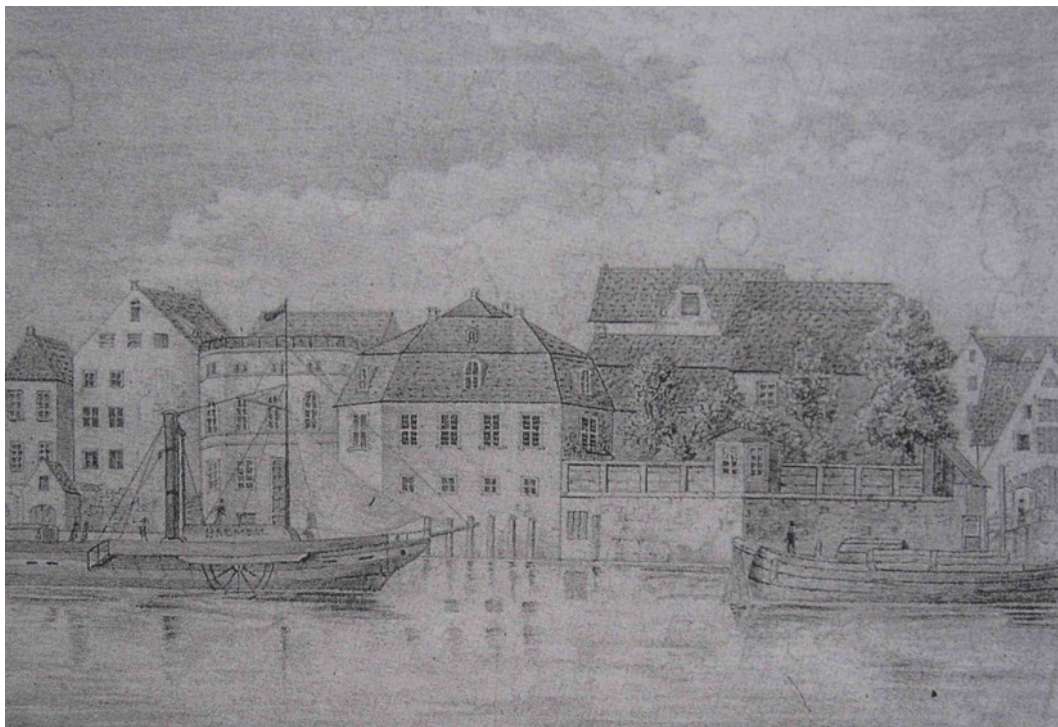


Abb. 44: Die sogenannte Aschenburg von einem gegenüberliegenden Standpunkt aus gesehen, Zeichnung von Marie Lahusen, um 1840. Im Hintergrund sieht man auch das Haus am Geeren (aus Schwarzwälder 1999, S. 9)



Abb. 46: Übersichtskarte von Adelssitzen im Herzogtum Bremen, gezeichnet 1938 von A. von Düring. Das Gut Sandbeck befindet sich nördlich von Osterholz-Scharmbeck (aus Düring 1938, im hinteren Spiegel).



Abb. 47: Grabstein von Peter Wilckens und Adelheid Wilckens, geborene Lambertz, auf dem St. Stephanikirchhof in Bremen (aus Wilckens 1933, S. 232)

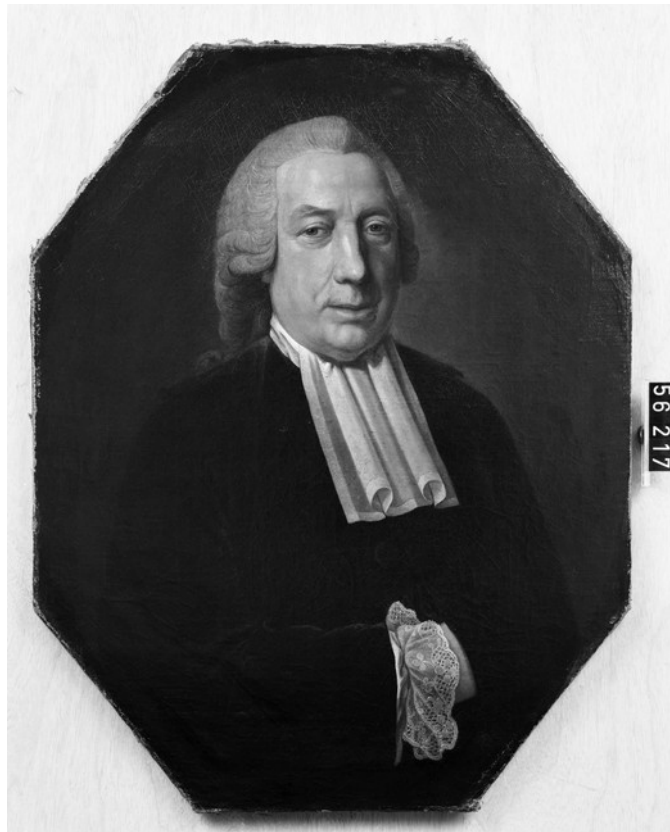


Abb. 48: Diederich Smidt, Gemälde von E. H. Abel, 1774, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. 56.217, potentielle Neuzuschreibung zum Wilckens'schen Porträtkabinett



Abb. 49: Diederich Smidt, kolorierte Zeichnung von E. H. Abel, 1774, aus dem Wilckens'schen Porträtkabinett, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. A.0002



Abb. 50: Volchard Mindemann, Gemälde von E. H. Abel, 1774, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. A.0363, potentielle Neuzuschreibung zum Wilckens'schen Porträtkabinett



Abb. 51: Volchard Mindemann, kolorierte Zeichnung von E. H. Abel, 1774, aus dem Wilckens'schen Porträtkabinett, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. A.0001 (fotografiert von der Verfasserin)



Abb. 52: Ernst Heinrich Abel, kolorierte Zeichnung (Selbstporträt) von E. H. Abel, 1777, aus dem Wilckens'schen Porträtkabinett, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. A.0082

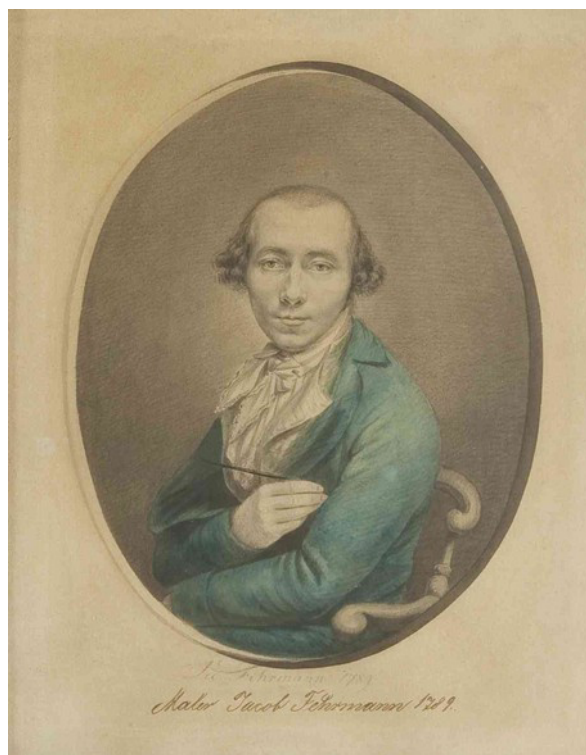


Abb. 53: Jacob Fehrmann, kolorierte Zeichnung (Selbstporträt) von J. Fehrmann, 1789, aus dem Wilckens'schen Porträtkabinett, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. A.0071



Abb. 54: Jacob Fehrmann im Atelier, Gemälde (Selbstporträt) von J. Fehrmann, 1788, Öl auf Leinwand, 52,5 x 43 cm, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. 33.76



Abb. 55: Heinrich Wilhelm Mathias Olbers, Gemälde von J. Fehrmann, 1788, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. 33.18, potentielle Neuzuschreibung zum Wilckens'schen Porträtkabinett

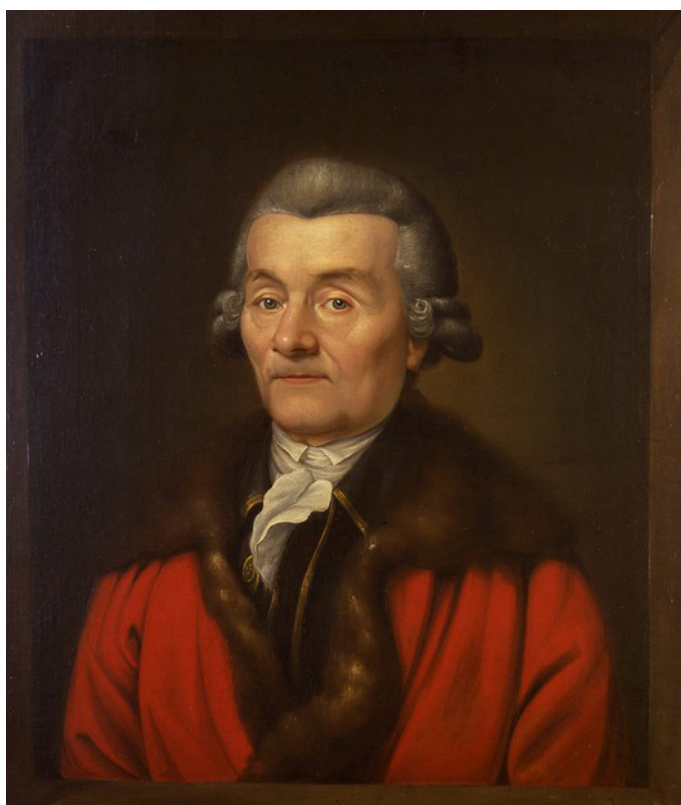


Abb. 56: Justin Friedrich Wilhelm Iken, Gemälde von J. Fehrmann, 1789, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. 1976.456, potentielle Neuzuschreibung zum Wilckens'schen Porträtkabinett



Abb. 57: Helia Iken, Gemälde von J. Fehrmann, 1789, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. 1976.457, potentielle Neuzuschreibung zum Wilckens'schen Porträtkabinett



Abb. 58: Johanne Wienholt, Gemälde von J. Fehrmann, 1788, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. 1974.002, potentielle Neuzuschreibung zum Wilckens'schen Porträtkabinett



Abb. 59: Heinrich Wilhelm Mathias Olbers, kolorierte Zeichnung von J. Fehrmann nach Abel (Zuschreibung) / J. Fehrmann (Neuzuschreibung), 1789, aus dem Wilckens'schen Porträtkabinett, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. A.0063



Abb. 60: Jacob Breuls (mit Vorbehalt), Aquarell von J. Fehrmann, um 1775, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. 30.134, potentielle Neuzuschreibung zum Wilckens'schen Porträtkabinett

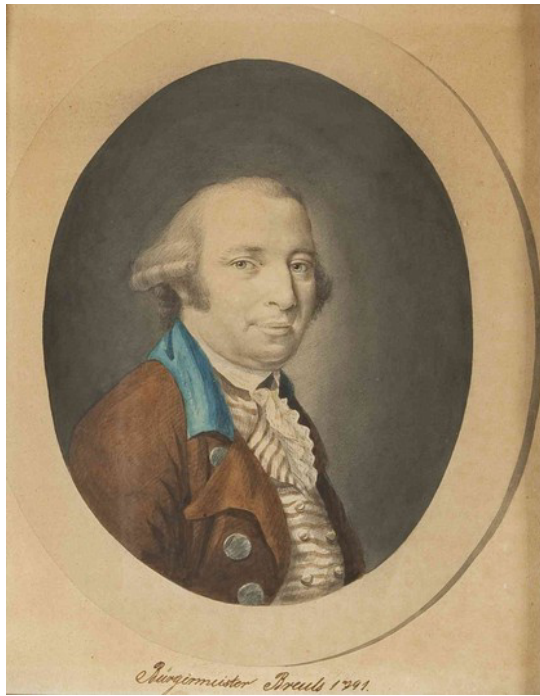


Abb. 61: Jacob Breuls, kolorierte Zeichnung von J. Fehrmann, 1791, aus dem Wilckens'schen Porträtkabinett, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. A.0008

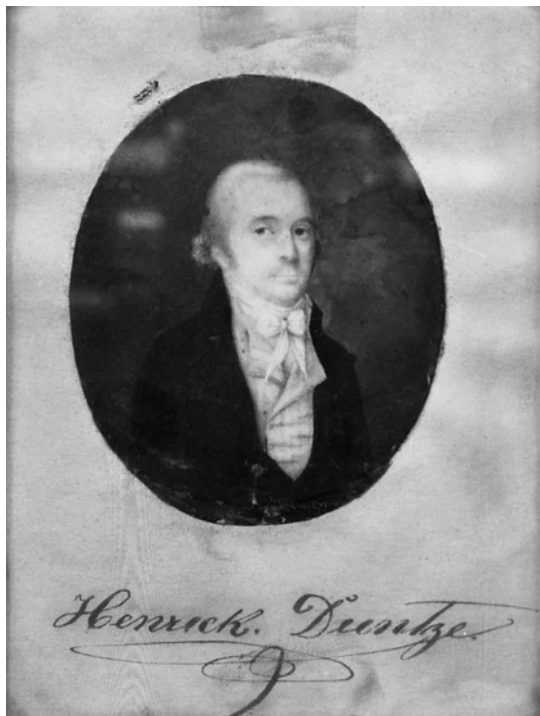


Abb. 62: Heinrich Duntze, Aquarell von unbekanntem Urheber, um 1790, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. 30.177, potentielle Neuzuschreibung zum Wilckens'schen Porträtkabinett

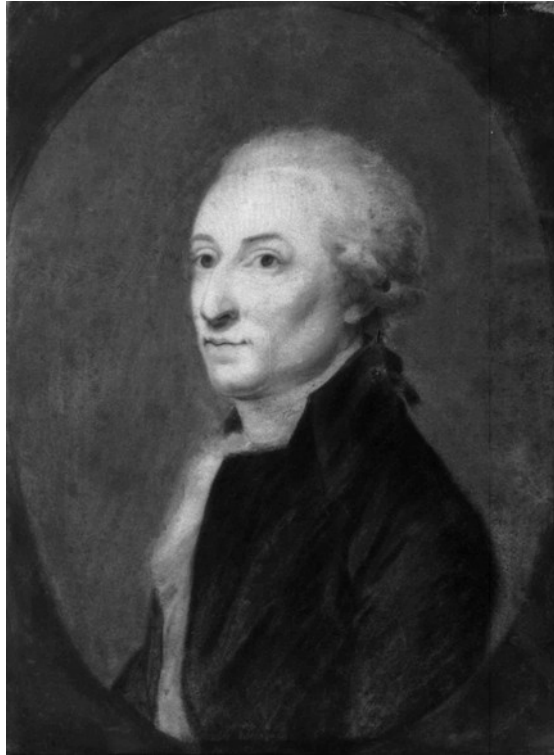


Abb. 63: Heinrich Droop, Pastell von unbekanntem Urheber, um 1790, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. A.1349d, potentielle Neuzuschreibung zum Wilckens'schen Porträtkabinett

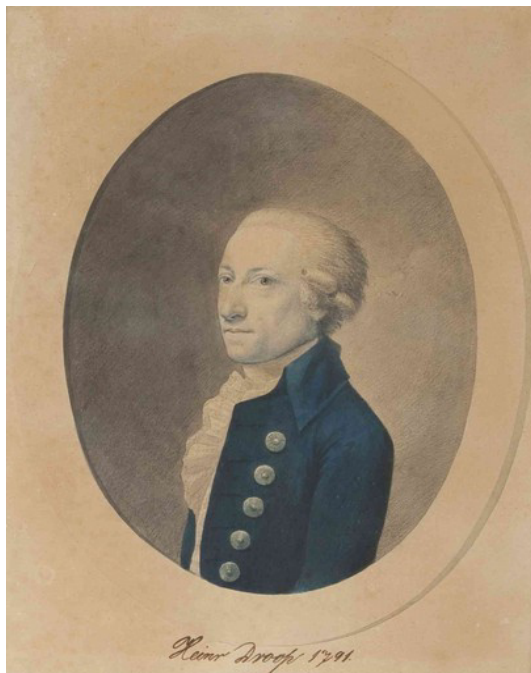


Abb. 64: Heinrich Droop, kolorierte Zeichnung von J. Fehrmann, 1791, aus dem Wilckens'schen Porträtkabinett, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. K.0051



Abb. 65: Tillmann Gloystein, Gemälde von F. W. Skerl, undatiert, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. 68.428, potentielle Neuzuschreibung zum Wilckens'schen Porträtkabinett

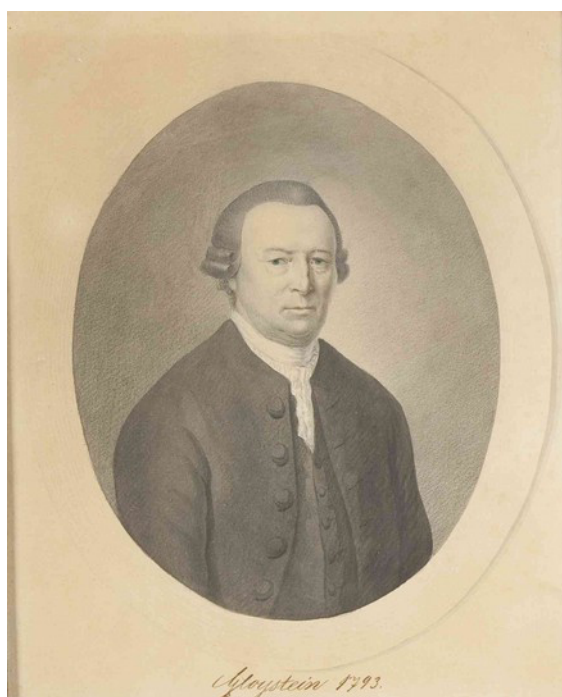


Abb. 66: Tillmann Gloystein, kolorierte Zeichnung von J. Fehrmann, 1793, aus dem Wilckens'schen Porträtkabinett, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. K.0031



Abb. 67: Diederich Meier, Gemälde von unbekanntem Urheber, um 1790, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. 56.216, potentielle Neuzuschreibung zum Wilckens'schen Porträtkabinett

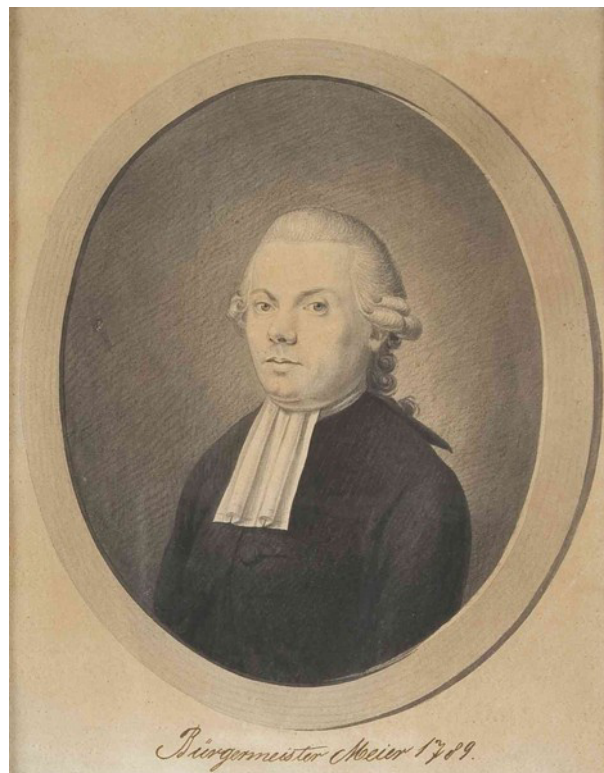


Abb. 68: Diederich Meier, kolorierte Zeichnung von J.. Fehrmann nach einer Vorzeichnung von H. Abel, 1789, aus dem Wilckens'schen Porträtkabinett, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. A.0006



Abb. 69: Martin Wilckens, kolorierte Zeichnung von E. H. Abel, 1774, aus dem Wilckens'schen Porträtkabinett, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. K.0049



Abb. 70: Martin Wilckens, Gemälde von unbekanntem Urheber, um 1790, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. B.1160a, (Potentielles) Abbild einer Zeichnung aus dem Wilckens'schen Porträtkabinett

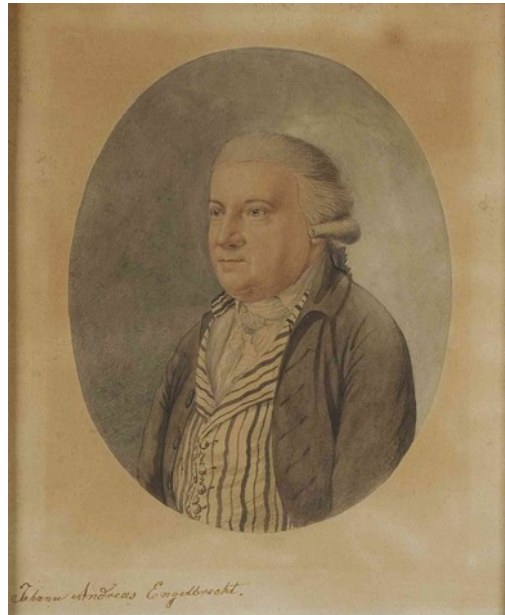


Abb. 71: Johann Andreas Engelbrecht, kolorierte Zeichnung von J. Fehrmann, 1790, aus dem Wilckens'schen Porträtkabinett, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. K.0038



Abb. 72: Johann Andreas Engelbrecht, Kupferstich von F. W. Bollinger, um 1800, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. B.0265, (Potentielles) Abbild einer Zeichnung aus dem Wilckens'schen Porträtkabinett

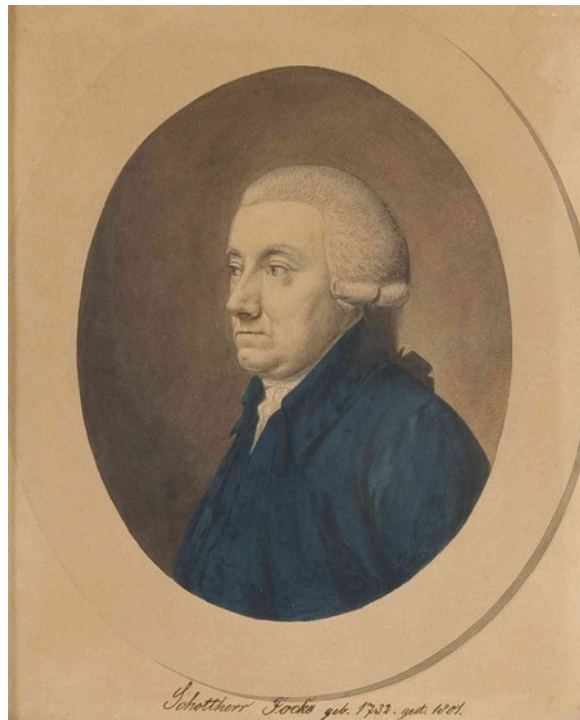


Abb. 73: Heinrich Focke, kolorierte Zeichnung von J. Fehrmann (nach einer Vorzeichnung von E. H. Abel), um 1790 / Datierung unsicher, aus dem Peter Wilckens'schen Porträtkabinett, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. K.0056

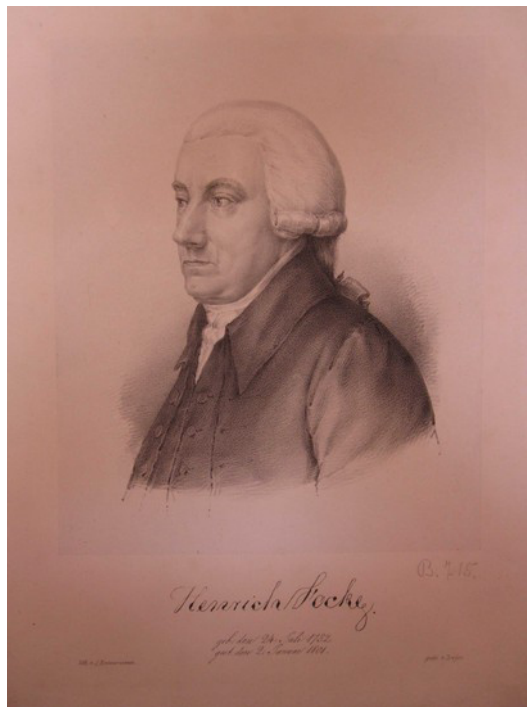


Abb. 74: Heinrich Focke, Lithographie von J. Bremermann, um 1850, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. B.0715, (Potentielles) Abbild einer Zeichnung aus dem Wilckens'schen Porträtkabinett



Abb. 75: Heinrich Wilhelm Mathias Olbers, Xylographie, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. A.0658d, (Potentielles) Abbild einer Zeichnung aus dem Wilckens'schen Porträtkabinett



Abb. 76: Peter Wilckens, kolorierte Zeichnung von J. Fehrmann (Neuzuschreibung), 1799, aus dem Wilckens'schen Porträtkabinett, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. K.0004



Abb. 77: Der sogenannte Porträtsaal im Focke-Museum in Bremen, 1922 (aus Focke-Museum Bremen 1922, S. 77)

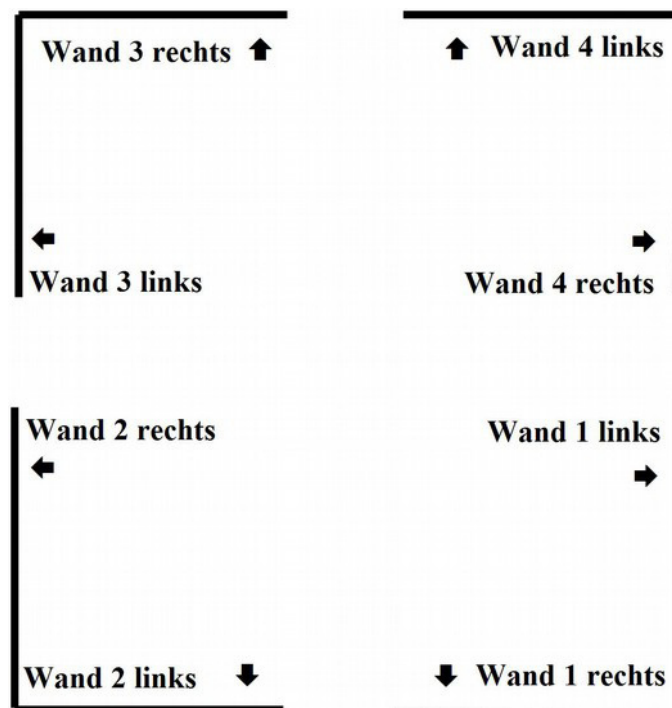


Abb. 78: Aktuelle Präsentation des Wilckens'schen Porträtkabinetts im Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, graphische Aufsicht, erstellt von der Verfasserin

Wand 1 links				Wand 1 rechts			
K.0018	K.0049	K.0016	K.0021	K.0012	K.0007	K.0006	K.0014
K.0022	K.0005	K.0004	B.0022	A.0062	K.0011	K.0010	K.0013
B.0009	K.0017	K.0020	K.0019	K.0069	K.0008	K.0009	K.0047
K.0065	K.0063	K.0062	K.0040	K.0054	K.0036	A.0076a	K.0067

Abb. 79: Wand 1 links und rechts der aktuellen Präsentation des Wilckens'schen Porträtkabinetts im Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, erstellt von der Verfasserin

Wand 2 links				Wand 2 rechts			
K.0039	K.0026	K.0027	K.0484	K.0070	K.0051	K.0053	K.0041
K.0058	K.0042	K.0064	K.0071	K.0028	K.0030	K.0031	K.0046
A.0076b	K.0025	K.0038	D.0016	K.0060	K.0043	K.0045	K.0050
K.0066	K.0048	K.0056	K.0059	K.0068	K.0055	K.0029	K.0033

Abb. 80: Wand 2 links und rechts der aktuellen Präsentation des Wilckens'schen Porträtkabinetts im Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, erstellt von der Verfasserin

Wand 3 links

A.0016	K.0035	B.0011	B.0012
B.0010	B.0014	B.0016	B.0018
B.0017	B.0015	K.0037	B.0021
B.0019	B.0020	B.0023	A.0061a

Wand 3 rechts

A.0007	A.0008	A.0011	A.0006
A.0018	A.0005	A.0009	A.0017
A.0002	A.0075	A.0067	A.0014
A.0022	A.0021	A.0019	A.0013

Abb. 81: Wand 3 links und rechts der aktuellen Präsentation des Wilckens'schen Porträtkabinetts im Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, erstellt von der Verfasserin

Wand 4 links

B.0024	A.0023	A.0069	A.0079
D.0021	A.0068	D.0022	D.0020
A.0074	A.0063	A.0064	A.0073
A.0072	A.0065	A.0066	D.0017

Wand 4 rechts

D.0011	K.0015	D.0018	A.0060
A.0084	A.0070	A.0082	A.0071
F.0082	F.0083	F.0084	Text
K.0052	C.0060	C.0061	C.0062a

Abb. 82: Wand 4 links und rechts der aktuellen Präsentation des Wilckens'schen Porträtkabinetts im Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, erstellt von der Verfasserin

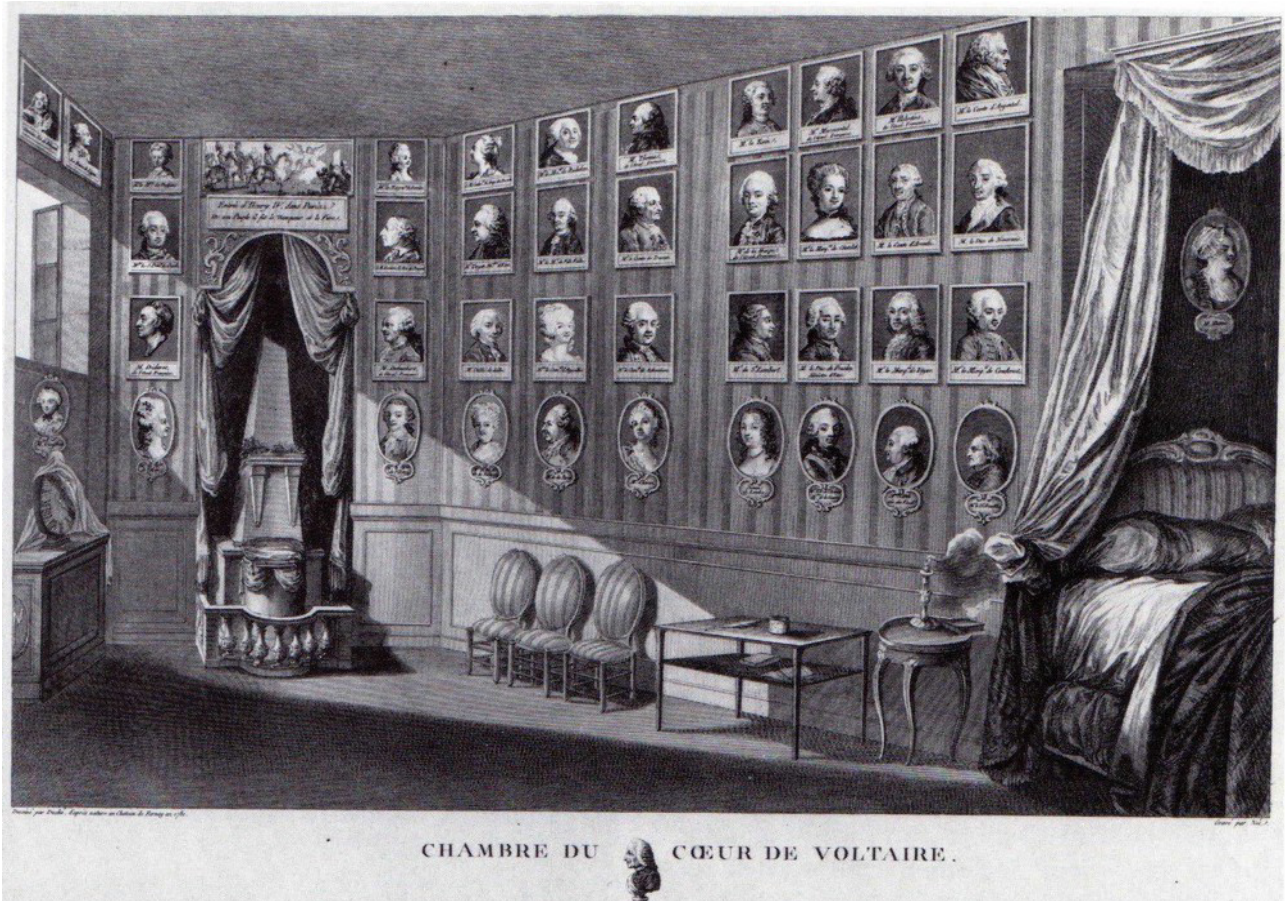


Abb. 83: 1781 erscheinener Kupferstich „Chambre du cœur de Voltaire“ von François-Denis Née, 1781 (aus Kessemeier / Krause 1989, S. 13)



Abb. 84: Die Pädagogin Betty Gleim, Ölgemälde von G. F. A. Schöner, um 1815, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. 1955.056 (aus Kat. Ausst. Bremen 2000, S. 79)

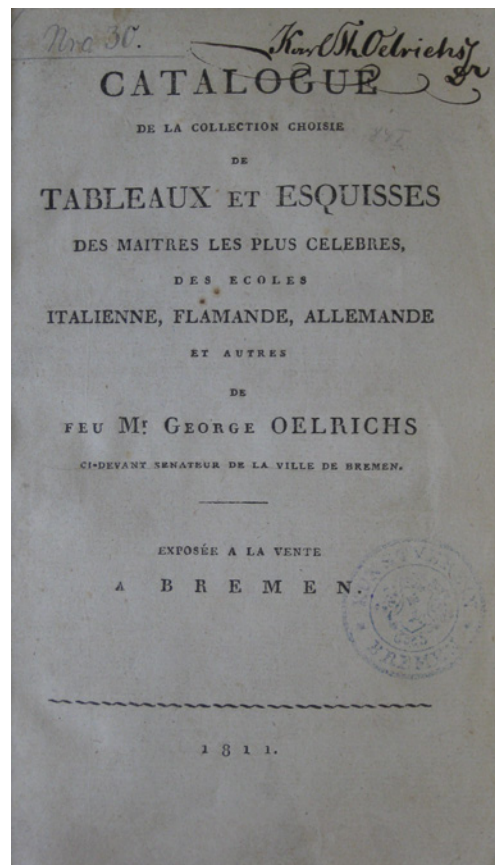


Abb. 85: Auktionskatalog der Sammlung Oelrichs 1811 (Kat. Aukt. Bremen 1811 (Slg. Oelrichs)), Titelblatt, A KH Bremen, Kat. Br. 1811-1834 (fotografiert von der Verfasserin)



Abb. 86: Georg Oelrichs, Gemälde von unbekanntem Urheber, a. d. Rückseite signiert „R“, nach 1790, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. 55.83



Abb. 87: Georg Oelrichs, Aquarellierte Bleistiftzeichnung von J. Fehrmann, 1789, a. d. Wilckens'schen Porträtsammlung, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. A.0022



Abb. 88: Plan der hannoveranischen Besitzungen in Bremen, 1794, rechts neben dem Dom ist das sogenannte Palatium zu sehen (aus Rüppel / Weber 1996, S. 23)

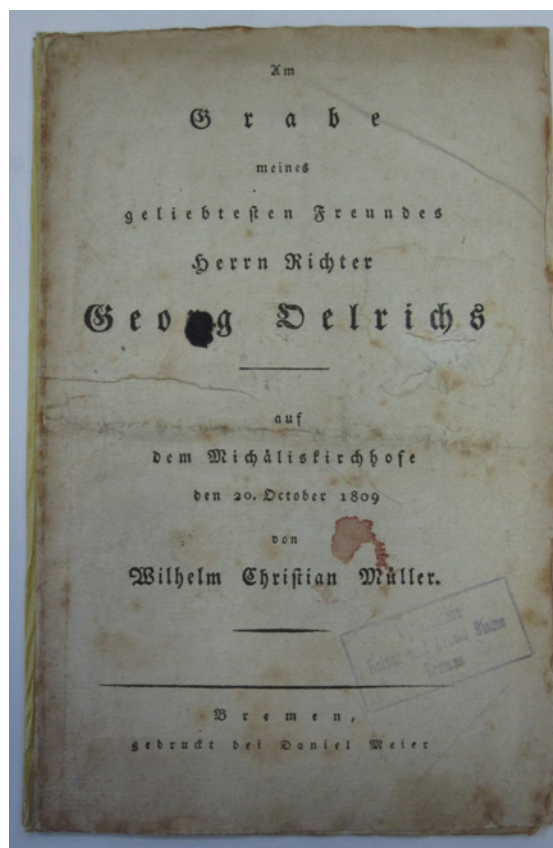


Abb. 89: „Am Grabe meines geliebtesten Freundes Herrn Richter Georg Oelrichs“ – auf dem Michälikirchhofe den 20. October 1809 von Wilhelm Christian Müller. – Bremen, gedruckt bei Daniel Meier. – Das Dokument stammt aus einem Vermächtnis von Helene und Arnold Blome, Bremen, im Archiv von DIE MAUS Gesellschaft für Familienforschung e.V., Bremen, Familiengeschichtliche Sammlung, Mappe Oelrichs, G 002; Titelblatt (fotografiert von der Verfasserin)



Abb. 90: Friedrich Adolph Dreyer, Porträt nach Suhrland, Lithographie um 1830, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte (Porträtkartei)



Abb. 91: Friedrich Adolph Dreyer mit Tochter Daguerreotypie zwischen 1843 und 1850, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte (Porträtkartei)

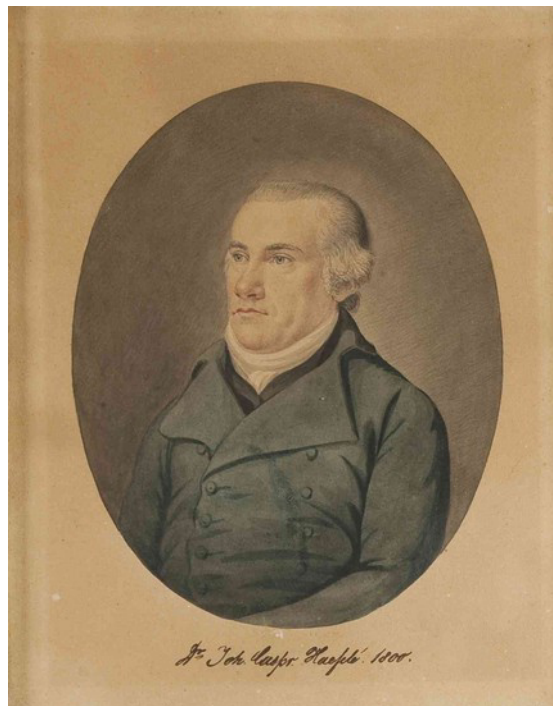


Abb. 92: Johann Kaspar Häfeli, kolorierte Zeichnung von J. Fehrmann, 1800, aus dem Wilckens'schen Porträtkabinett, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. D.0022

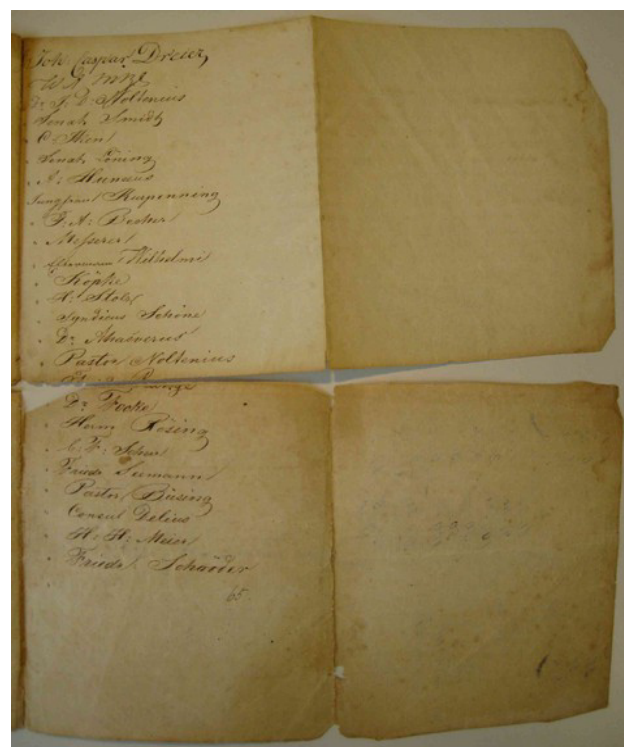
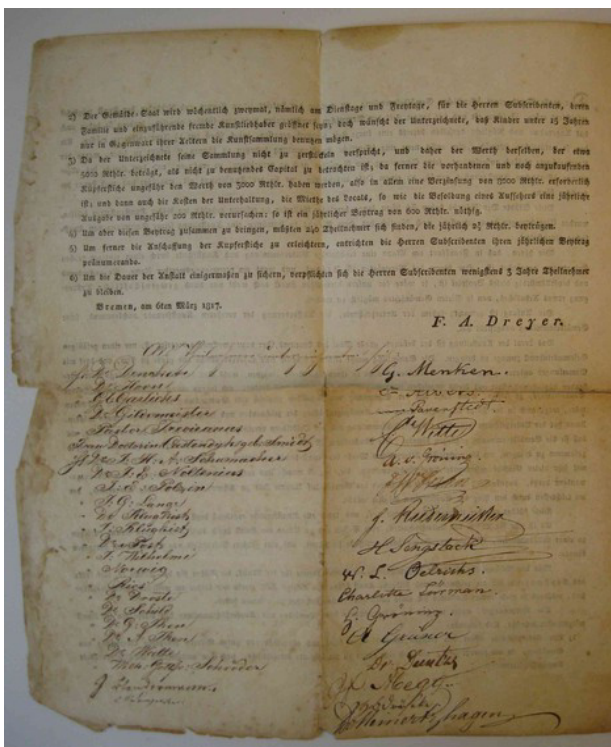
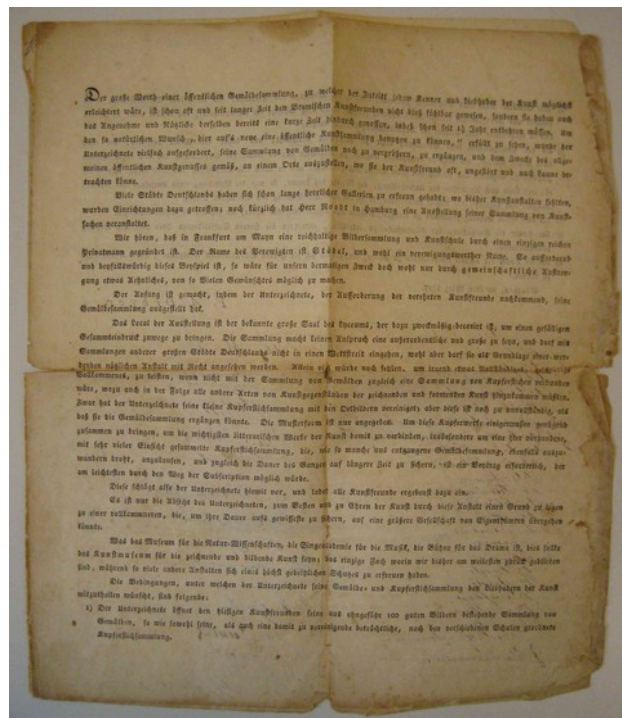
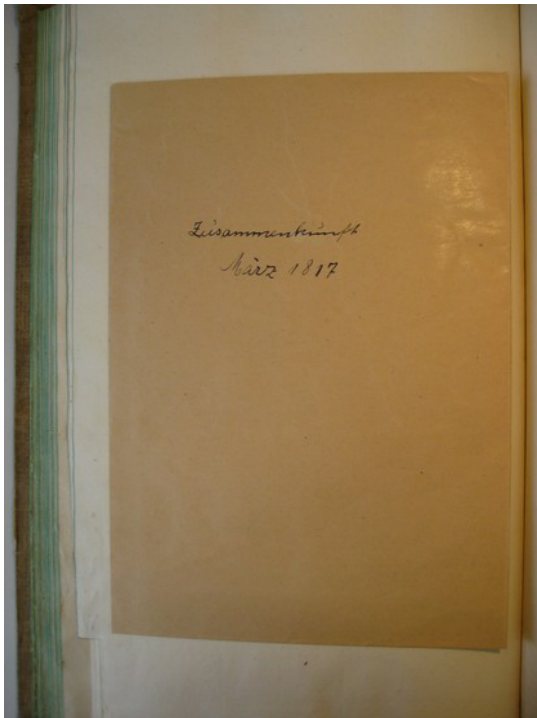
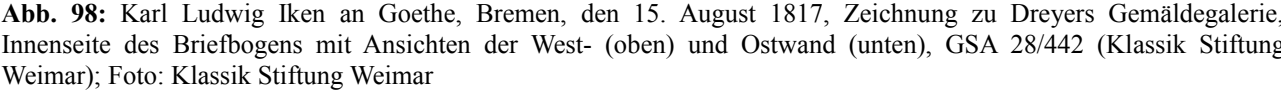


Abb. 93–96: Gesuch von F. A. Dreyer um finanzielle Unterstützung bei der Ausstellung seiner eigenen Kunstsammlung und der Erweiterung derselben, 6. März 1817, gedrucktes Dokument, aufbewahrt im Protokollbuch des Kunstvereins in Bremen, vorneweg eingeführt durch „Zusammenkunft März 1817“, anschließend handschriftliche Liste von 65 Unterzeichnenden, A KH Bremen, Vorstandsprotokolle 1823-1849: 24 a (fotografiert von der Verfasserin)

Bildergalerie
Des Malers Herrn F. A. Dreyer in Bremen.
Im großen Saal des Athenäums.

Eröffnet seit dem 15 Juli für die
Gesellschaft des brem. Kunstvereins von
100 Mitgliedern.

Abb. 97: Karl Ludwig Iken an Goethe, Bremen, den 15. August 1817, Titelblatt der Zeichnung zu Dreyers Gemäldegalerie, GSA 28/442 (Klassik Stiftung Weimar); Foto: Klassik Stiftung Weimar



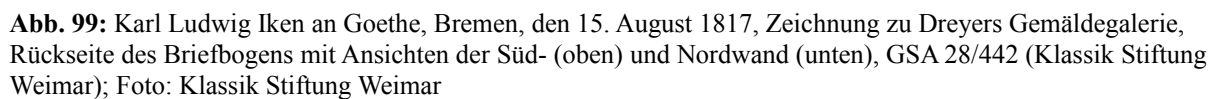


Abb. 99: Karl Ludwig Iken an Goethe, Bremen, den 15. August 1817, Zeichnung zu Dreyers Gemäldegalerie, Rückseite des Briefbogens mit Ansichten der Süd- (oben) und Nordwand (unten), GSA 28/442 (Klassik Stiftung Weimar); Foto: Klassik Stiftung Weimar

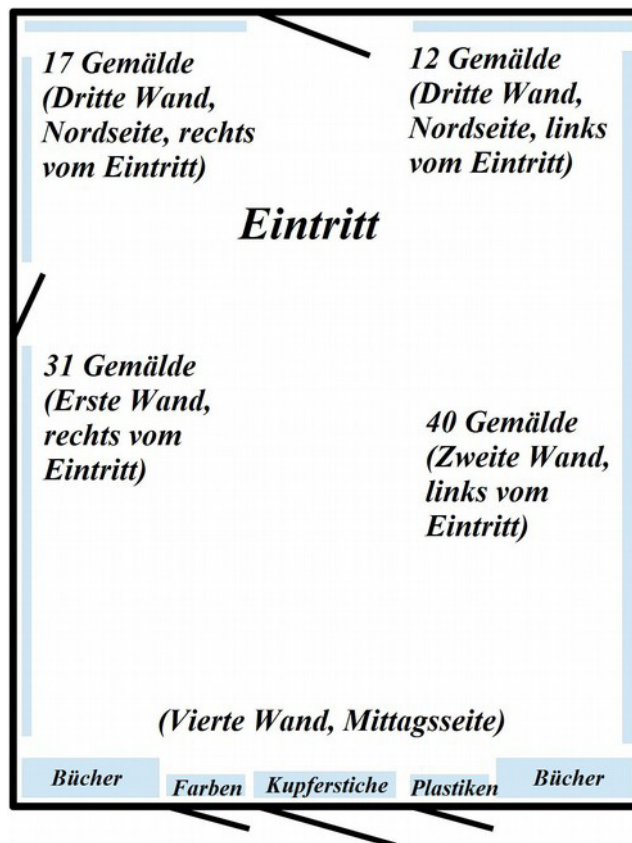


Abb. 100: Schema eines Grundrisses zum Austragungsort von Dreyers Gemäldepräsentation im großen Saal des Athenäums, basierend auf Ikens Zeichnung (Abb. 98 und 99) (gezeichnet von der Verfasserin)



Abb. 101: Der Eschenhof, ehemalige Kurie des Domdechanten, seit 1817 Hauptschule der Domscheide (aus Festschrift 1928, Tafel VIII)

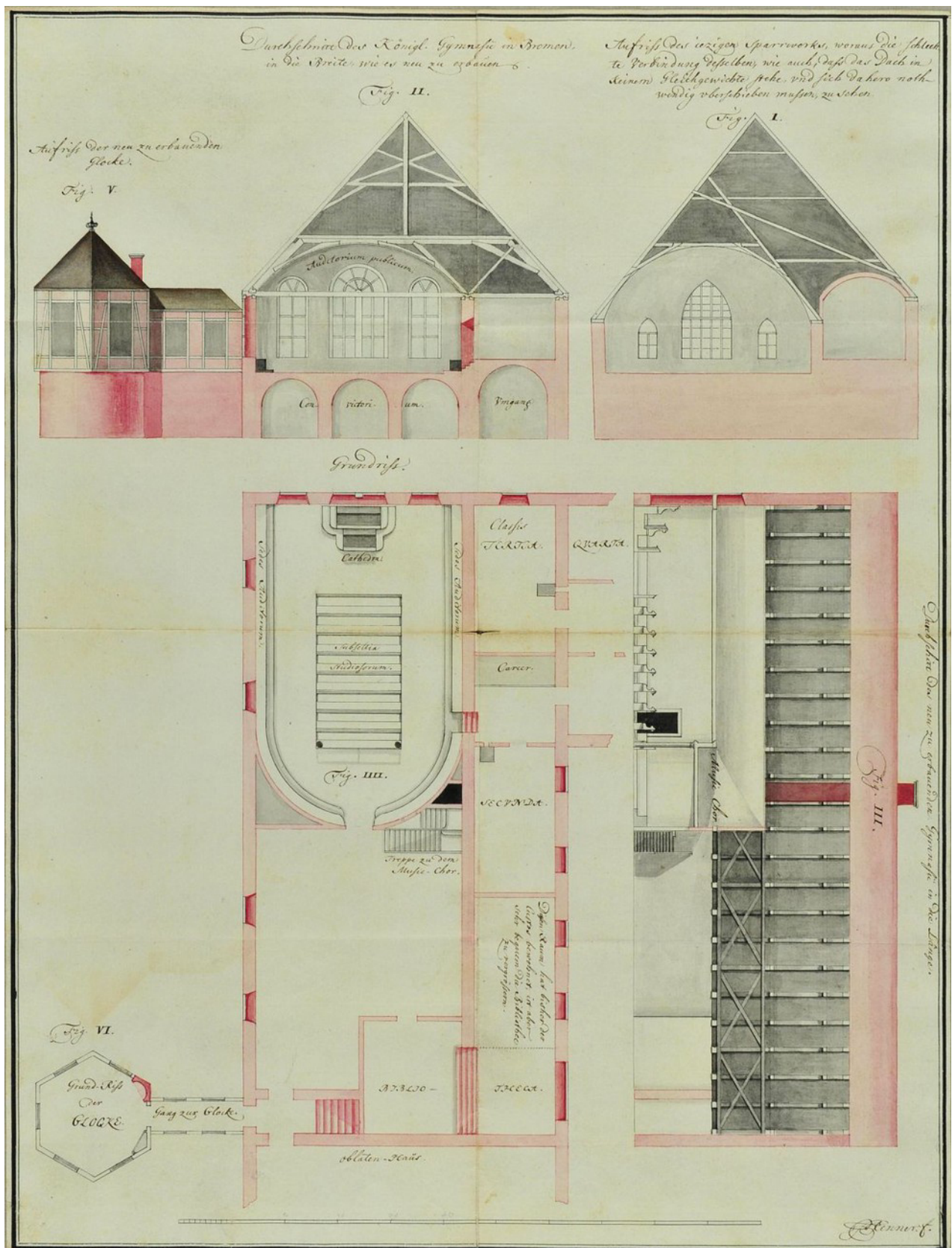


Abb. 102: Caspar Friedrich Renner, 1734 November 22, Aufriss sowie Grundriß „der neu zu erbauenden Glocke (Fig. V. Und VI.) und [des neu zu erbauenden] Königl. Gymnasio in Bremen [...] (Fig. II., III. und III. [sic])“, kolorierte Zeichnung, StA Bremen, 6,27-I. u. 34

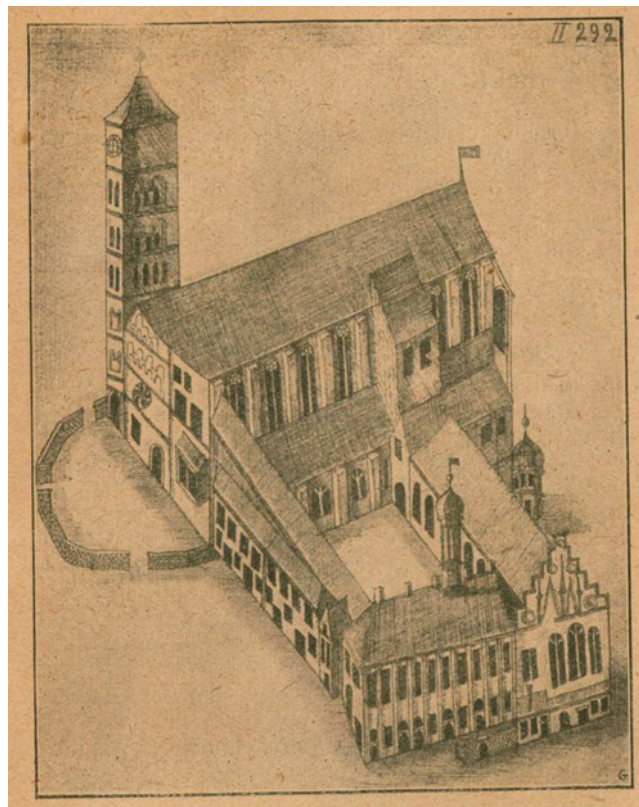


Abb. 103: Ansicht des Doms und des Domkapitels aus der Vogelperspektive von Johann Daniel Heinbach, 1759 (aus Hofmann 1919, No. 94, S. 551)

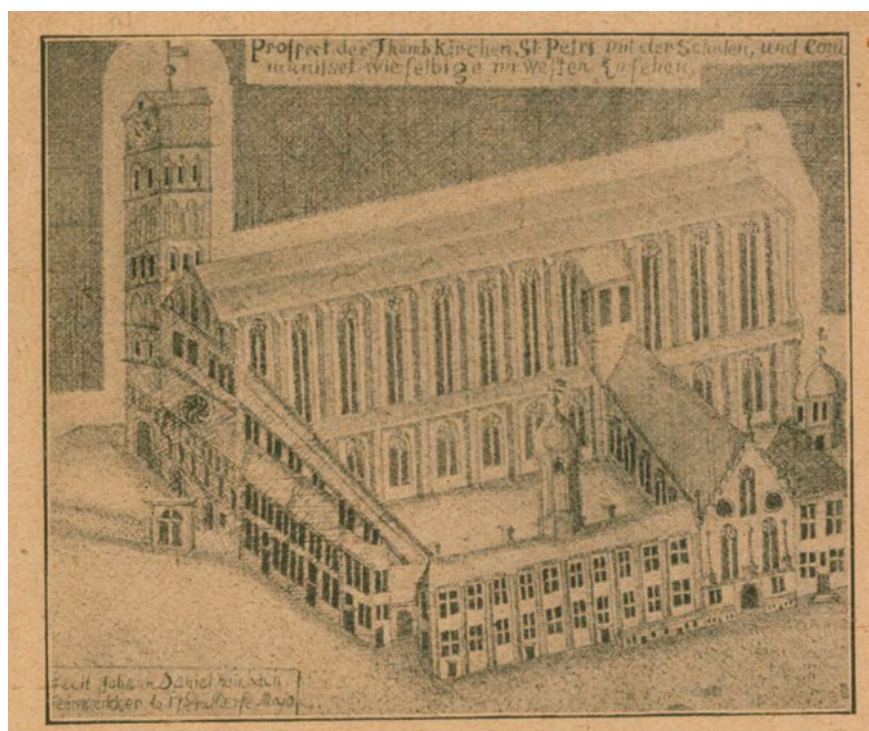


Abb. 104: Ansicht des Doms und des Domkapitels aus der Vogelperspektive von Johann Daniel Heinbach, 1764 (aus Hofmann 1919, No. 94, S. 551)

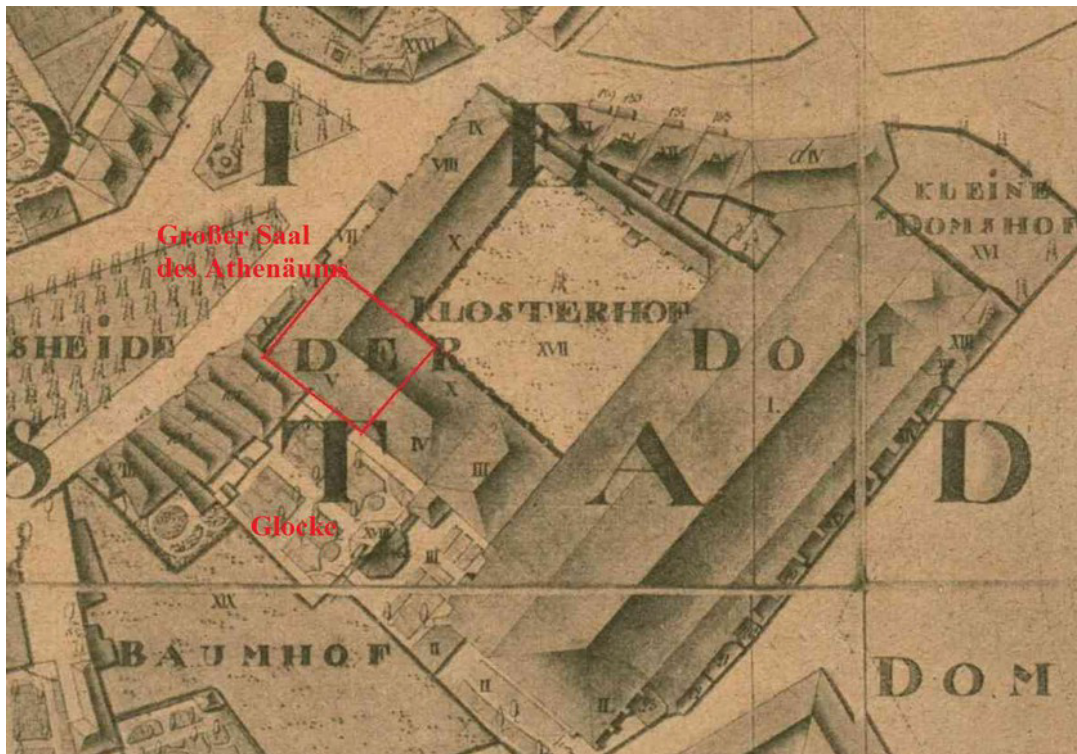


Abb. 105: Plan der hannoveranischen Besitzungen in Bremen, 1794, Ausschnitt einer Umzeichnung aus dem 19. Jahrhundert, markiert von der Verfasserin (aus Hofmann 1919, No. 94, S. 551)



Abb. 106: Südseite des Domanbaus, nach einem Bild im Bremer Haushaltungskalender 1836 (LfD Bremen, Fotokartei)

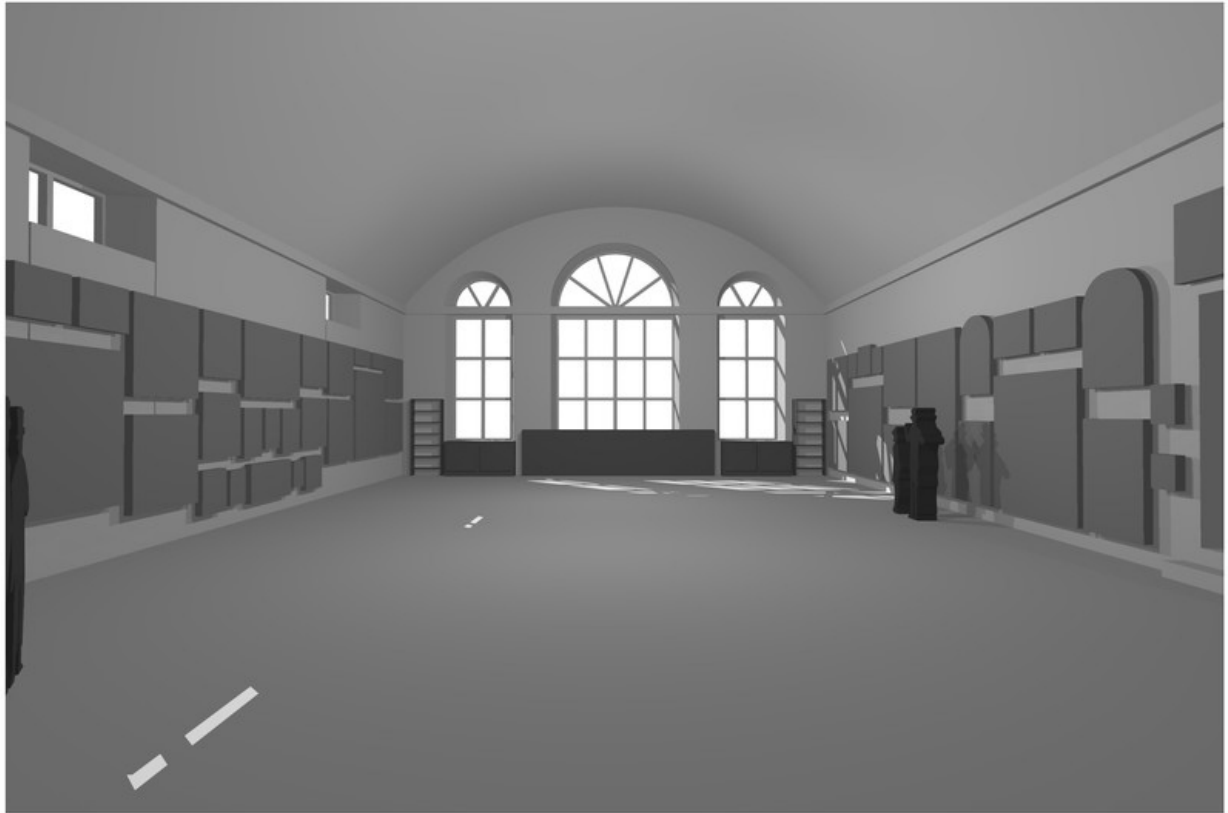


Abb. 107: Standbild der von Roland Bock auf Basis von Renner 1734 und Iken 1817 erstellten 3D-Animaton der Gemäldegalerie von Dreyer im Hörsaal der Gelehrtenschule, Blick von Norden nach Süden mit der Ostwand (links) und der Westwand (rechts)

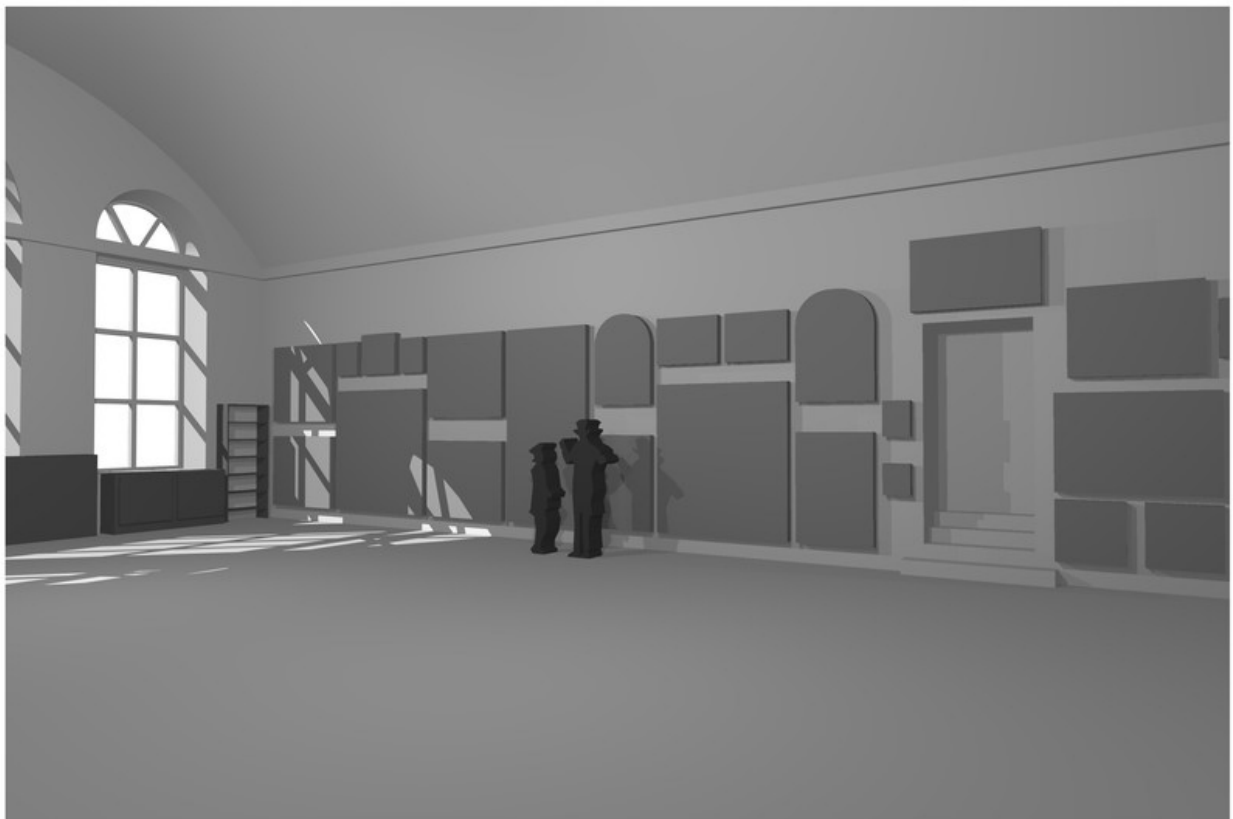


Abb. 108: Standbild der von Roland Bock auf Basis von Renner 1734 und Iken 1817 erstellten 3D-Animaton der Gemäldegalerie von Dreyer im Hörsaal der Gelehrtenschule, Blick von Nordosten nach Südwesten

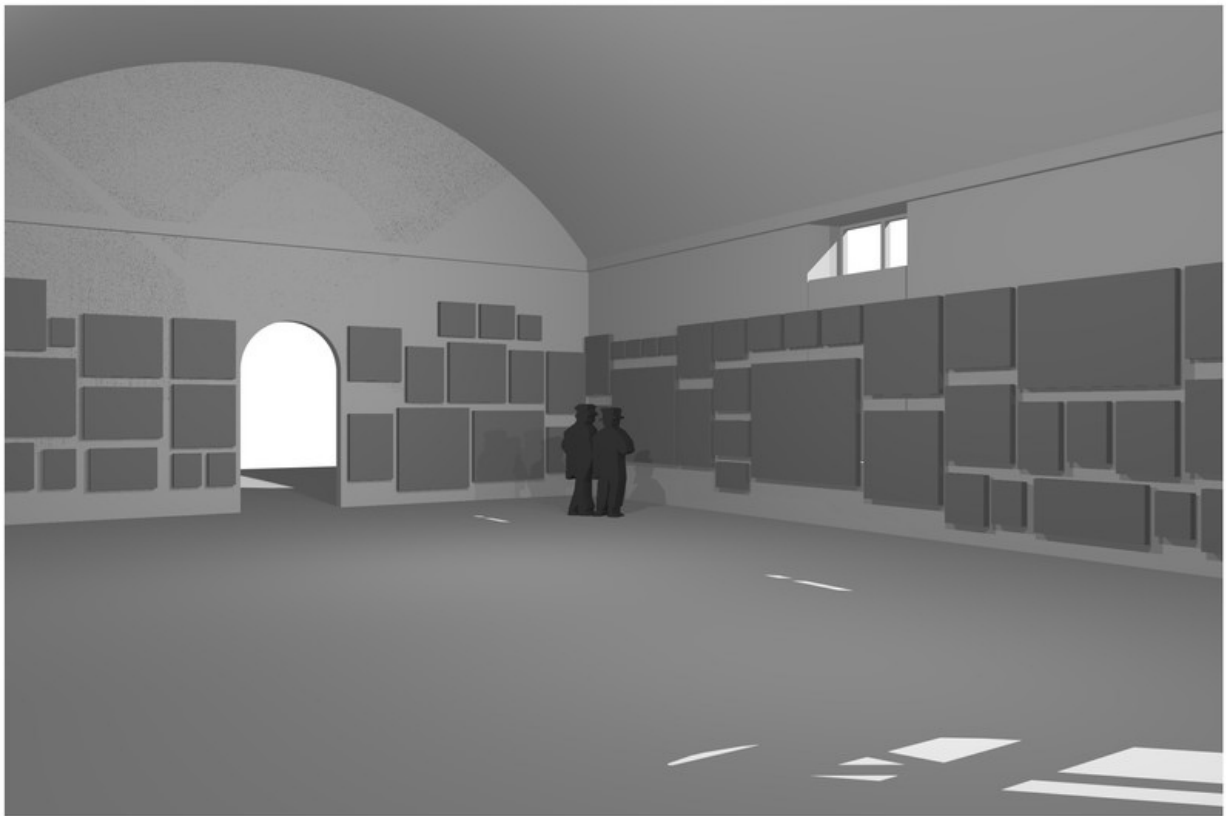


Abb. 109: Standbild der von Roland Bock auf Basis von Renner 1734 und Iken 1817 erstellten 3D-Animaton der Gemäldegalerie von Dreyer im Hörsaal der Gelehrtenschule, Blick in die nordöstliche Ecke

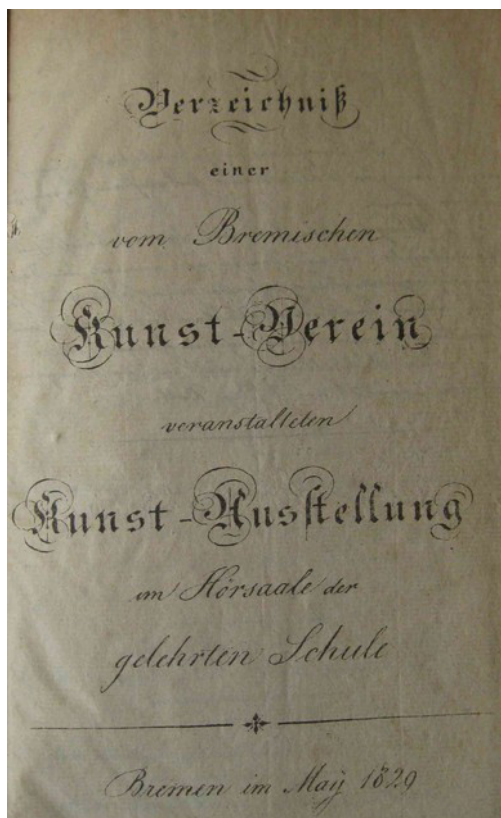


Abb. 110 und 111: Titelblätter zu Kat. Ausst. KV Bremen 1829 und 1833, A KH Bremen, Verzeichnis der Gemälde-Ausstellungen in Bremen 1829-1853 (fotografiert von der Verfasserin)



Abb. 112: Domanbau, 1857-1869, nach dem ersten Umbau durch Heinrich Müller, nach einem Bilde im Kunsthistorischen Museum (LfD Bremen, Fotokartei)



Abb. 113: Domanbau, Foto von Heinrich Beckmann, datiert 1873–1876, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. 2001.996

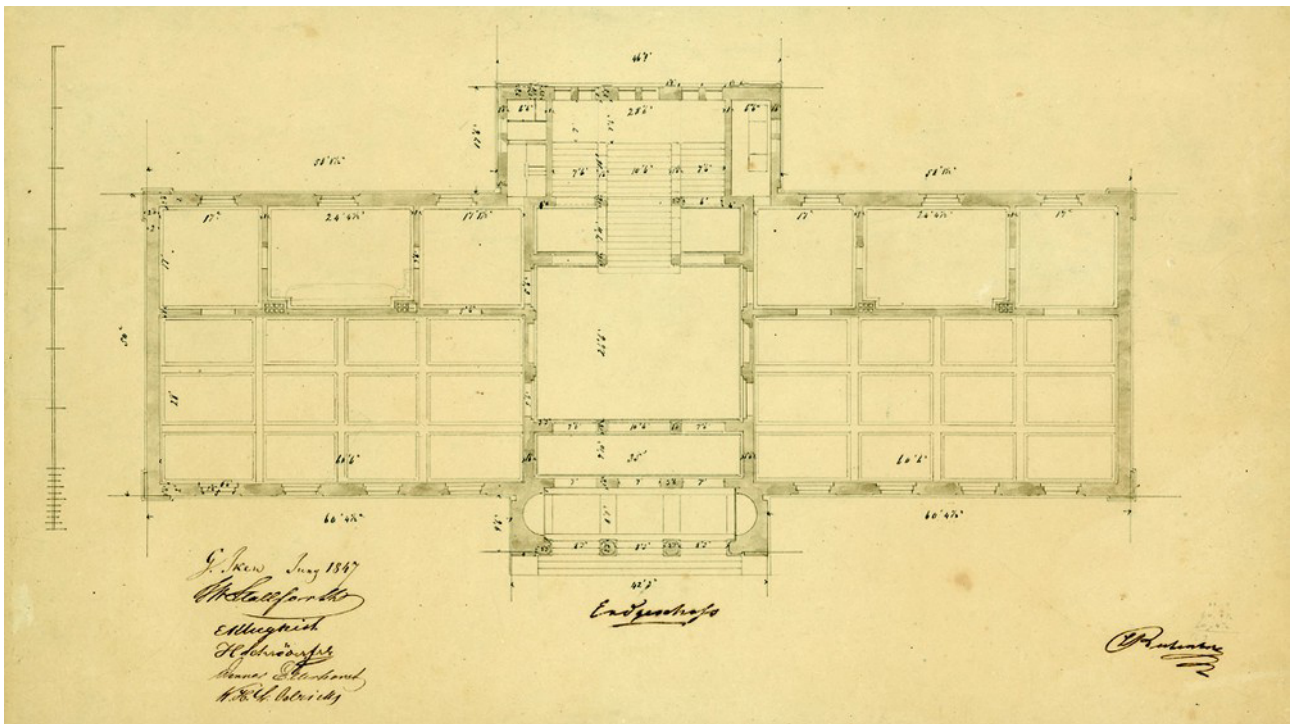


Abb. 114: Lüder Rutenberg, Grundriss des Erdgeschosses der 1848 erbauten Kunsthalle Bremen, links und rechts des Einganges (Süden) befinden sich die zwei großen (Referenz-)Säle, A KH Bremen

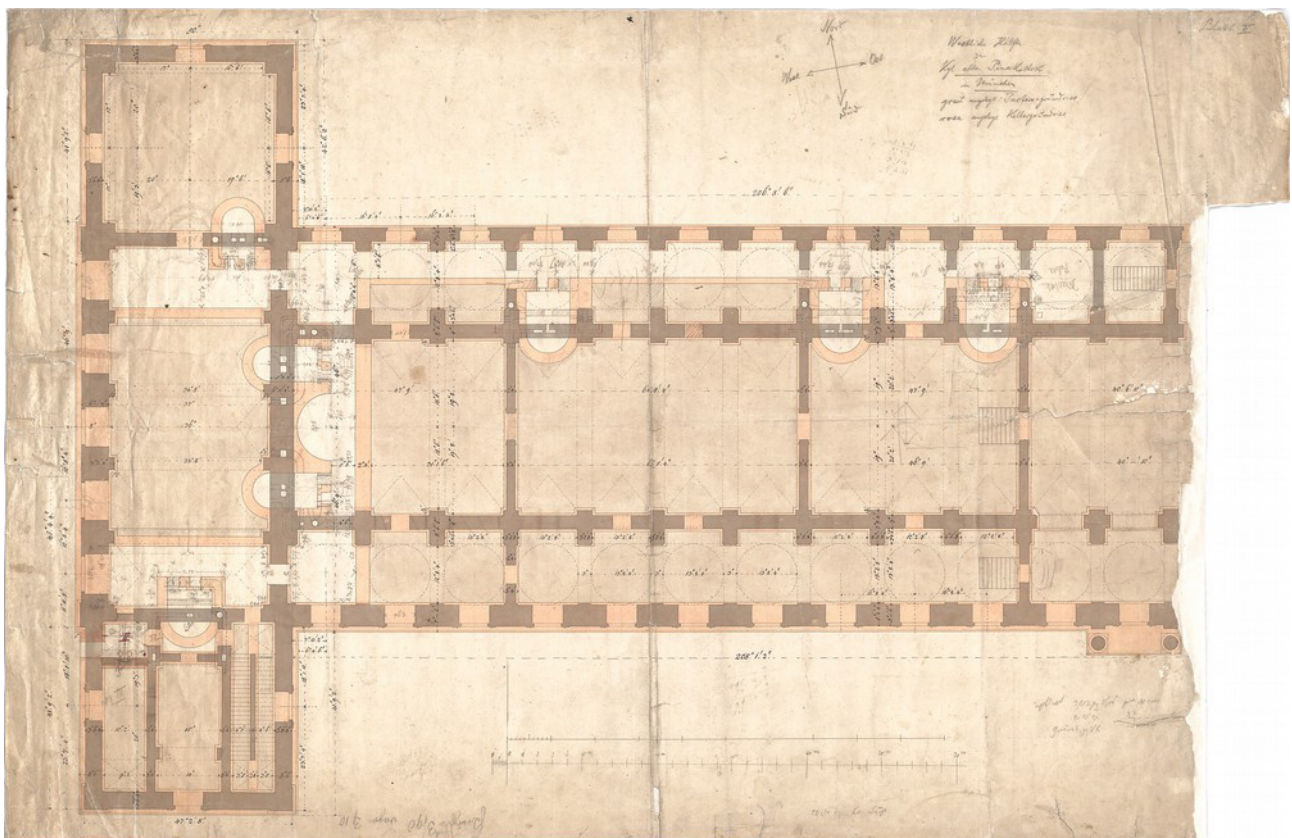


Abb. 115: Leo von Klenze, Grundriss der Alten Pinakothek in München, 1826-1836, Architekturmuseum der TU München, Pinakothek der Moderne, digitales Archiv (<http://mediatum.ub.tum.de?id=924380> (08. März 2015))

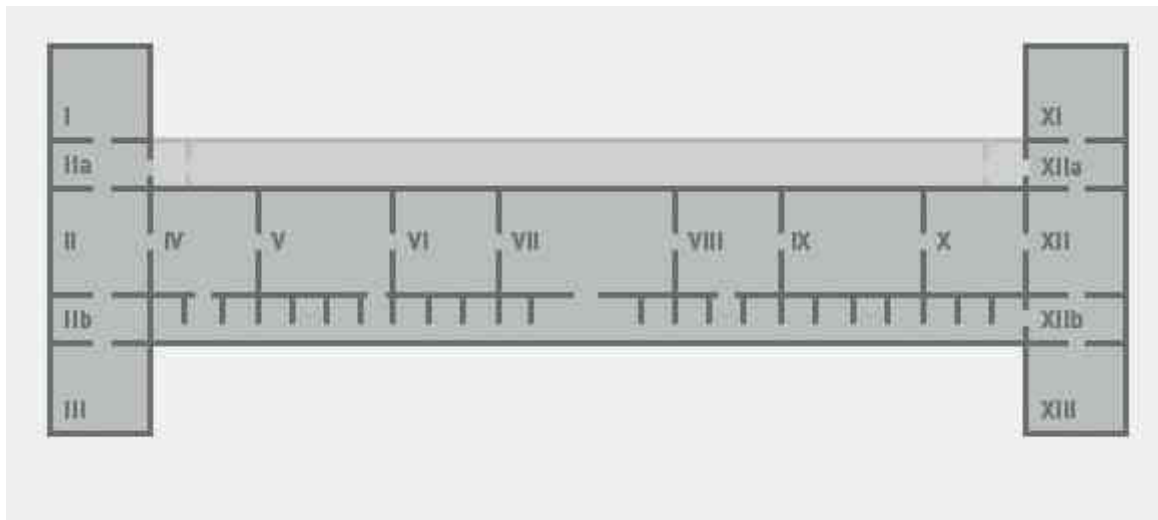


Abb. 116: Obergeschoss der Alten Pinakothek in München mit aktueller Saalnummerierung (<http://www.pinakothek.de/alte-pinakothek/die-sammlung/rundgang> (08. März 2015))



Abb. 117: Ludolf Backhuysen, Marine, um 1680/1690, Inv. Nr. 13-1856/99, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen



Abb. 118: F. A. Dreyer (sitzend) mit Frau und Kindern, links hinter ihm sein Sohn Johann Daniel Dreyer, Daguerreotypie, zwischen 1843 und 1850, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, (Porträtkartei)



Abb. 119: Unbekannter Fotograf: Katherine Dreier in München, o. D. (1911/12), New Haven, CT, Yale Collection of American Literature (YCAL), Beinecke Rare Book and Manuscript Library (aus Luyken 2009, S. 130)



Abb. 120: Unbekannter Autor, Katherine Dreier und Marcel Duchamp bei der Eröffnung der Duchamp- Villon, Villon Ausstellung, Yale University Art Gallery März 1945, Rudi Blesh papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution (<http://farticulate.wordpress.com/2011/02/02/2-february-2011-post-photographs-from-rudi-blesh-papers-1909-1983/> (08. März 2015))



Abb. 121: Katherine Dreier in der Ausstellung der Société Anonyme in der Yale University Art Gallery, 1942, Unbekannter Fotograf: Katherine Dreier in München, o. D. (1911/12), New Haven, CT, Yale Collection of American Literature (YCAL), Beinecke Rare Book and Manuscript Library (aus Luyken 2009, S. 138)

Zeller produced lithographs and etchings throughout his career, but his greatest production was from 1916 to 1925, when he often treated social themes. From 1926 to 1937, during his years in Blomberg, his graphic work diminished, perhaps because his subjects were more personal. Although Katherine Dreier seems to have ceased direct contact with Zeller after 1922 (this fact argues for a

date of ca. 1920–22 for the print), *Family Group in a Landscape* may date from the Blomberg years, when family groups were one of Zeller's principal subjects and when a gentle melancholy characterized his work. Behind this symmetrically ordered composition looms the obvious image: the Holy Family resting on the flight to Egypt. Prepared by Rosalyn Deutsche

Friedrich Adolf Dreyer

1780–1850, GERMAN

Like Emile Nicolle, Duchamp's grandfather, Katherine Dreier's distant ancestor Dreyer was included in the Société Anonyme gift to Yale to show the artistic influences the two associates had been exposed to in their families. The texts for Dreyer and Nicolle were placed at the end of the 1950 catalogue and are repeated here.

Katherine Dreier's text from the 1950 catalogue

Born in Bremen, the son of Senator Gustav Wilhelm Dreyer. In 1796 he went to Dresden to study art and later to Vienna to study under Casanova. About 1798 he went to Rome to continue painting independently, when he was suddenly recalled to Bremen through the death of his father in 1800. Since he was the second son of ten children he entered the business world, for his older brother, a minister, had accepted a call to Baltimore, Md. As soon as Friedrich Adolph could, he returned to his painting and in 1817, though without success, he attempted to establish the first art gallery in Bremen, which he hoped would eventually become a permanent museum. It was to be supported by the public and the prospectus is now in the archives of the Kunsthalles, Bremen. In 1821 he took charge of the first Lithographic Institute in Bremen, which had been organized by the well-known Bremen educator, Betty Gleim. This Institute received, in part, support from the Senate of Bremen. Through the marriage of his sister with J. H. Menken, the well-beloved Bremen painter, his art life became very active. At that period *Asop's Fables* were again in vogue and Menken illustrated the poem by Caspar Friedrich Renner, *Hennig der Hahn*, which Friedrich Adolph Dreyer etched for the book published by Dr. Nicholas Meyer, a young friend of Goethe and a cousin of John Caspar Dreyer, the great-grandfather of Katherine S. Dreier. At the founding of the Bremer Kunstverein in 1824, Friedrich Adolph Dreyer was made honorary member. However, it was not till 1849 that the building was completed and the doors opened for the first exhibition. His son, Johann Daniel

847 1941.436

The Burger Militia
Das Bürger Militair

ca. 1820–50

Colored lithograph on heavy paper

17.1 × 42 cm (image)

27 × 43.3 cm (sheet)

Gift of KSD to the Société Anonyme, 1941

BIBLIOGRAPHY

SA 1950 pp. 200–01, illus.

The Burger Militia is one of a series of six colored lithographs Dreyer made to satirize the people of his native city.

Prepared by Ruth L. Bolan



847

Emile Nicolle

1850–1894, FRENCH

Marcel Duchamp's entry for Nicolle was placed opposite that of F. A. Dreyer, at the end of the 1950 catalogue. Three etchings were included in the initial gift of the Société Anonyme in 1941; two more etchings and three pencil drawings (all presumed gifts of Duchamp) were added to the collection from Miss Dreier's estate.

He also was a passionate etcher. Black and white etchings of the churches, old streets and houses in Rouen were treated with great mastery and although one might recognize some relationship to Méryon's old Paris street scenes, Emile Nicolle introduced to engraving the broad spirit of a painter. His famous large etching of "Notre Dame de Paris" can compare with any masterpiece of the period.

As children, we were surrounded by hundreds of his paintings on the walls at home and this detail may well have been an additional incentive to the avocastic and avocational careers of Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon, Suzanne and Marcel Duchamp, his grand children. Some of his paintings and etchings are at the museum in Rouen. The "Musée du Louvre" (Chalcographie département) has all his copper plates. The Bibliothèque Nationale (Cabinet des Estampes) in Paris has one series of etchings from his album "Vieux Rouen."

Marcel Duchamp's original text (1949) for the 1950 catalogue

Born in Rouen, France, where he studied with Bérar; held office as "courier maritime" in Rouen until 1874 when he devoted the rest of his life to painting and engraving.

From 1864, exhibited at the "Salon," Paris. Mainly a landscape painter, he was very fond of painting underbrush, in the manner of Harpignies, and his farm studies in Normandy as well as his seascapes and his cliffs of St. Valéry show some affinity with the school of Boudin.

Bremen d 27^{te} März 1824.

Ein F. F. Direction des Kunstvereins
in Bremen Debit

An:

Für Vertheilung von Kunstbüchern
und Sammlungen in
27 Maygen. Ref 1300.—
Zinsen von 1100 fl a 5%
für 1 Jahr 2 Monate 9 Tage " 65. 39."
22 Stück Maygen. und Lappal
Münzen Kassen gold. gest. à 6 1/24 " 143. —"
4 größeren 2^{te} 2^{te} " 7 1/2 " " 30. —"
1 großer 2^{te} 2^{te} " 7 " " 15. —"
Kauflohn für ein Lappal
und Kauflohn der Klätter " 7. 36."

Zur Summe 1759. 3.

Und ein Kaufmännischer Kunstverein
von F. C. Garlich. Zahlung mit
Tausend sieben hundert fünfzig und neun
Thaler und drei Quater, nunmehr zu
seinem befristeten, sandbarlich angestrichen
Bremen am 27. März 1824
F. A. Dreyer

Ref 1759. 3 1/2
1824 März 27 3

Abb. 123: F. A. Dreyer: „Bremen, den 27ten März 1824“ (Rechnung zu Verkauf der Slg. Duntze), A KH Bremen, Akte 2 – Rechnungsbelege von der Gründung des Kunstvereins an bis zum Jahre 1830 (Laufzeit 1823-1830) (fotografiert von der Verfasserin)



Abb. 124: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein: Porträt des Kapitän Duntze, Pastelzeichnung auf blau-grauem Papier, 400 x 310 mm, während der Auslagerung im Zweiten Weltkrieg verloren, ehemalige Inv. Nr. 1258, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen

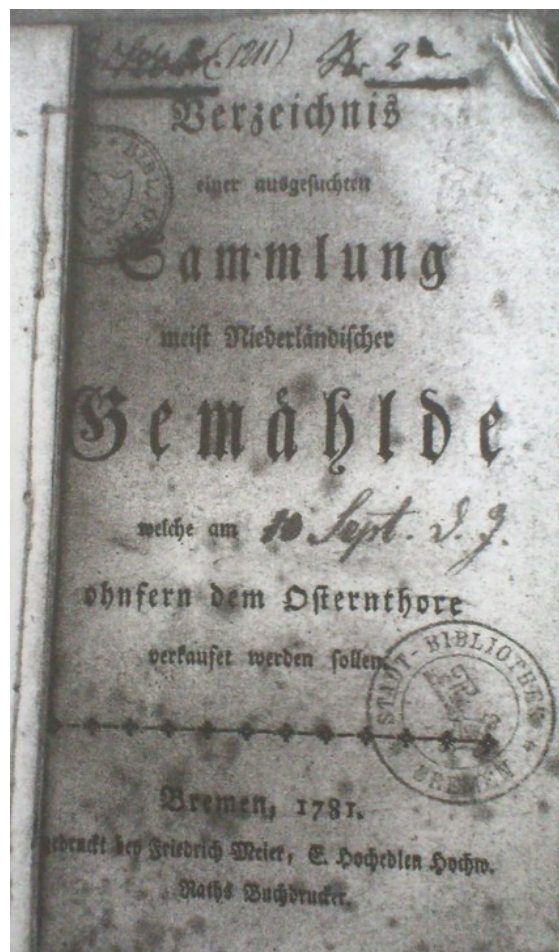


Abb. 125: Kat. Aukt. Bremen 1781 (Slg. Duntze), Titelblatt, StuB Bremen, Brem. c. 1211, Nr. 2A



Abb. 126: Ernst Heinrich Wilhelm Hampe, *Bildnisgruppe junger Künstler*, 1828, Öl auf Leinwand
57.50 cm x 82.50 cm, Inv. Nr. 53-1891/99, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen



Abb. 127: Johann Georg Meyer von Bremen, *Die reuige Tochter*, 1852, Öl auf Leinwand, 125.00 cm x 175.00 cm,
Inv. Nr. 90-1852/99, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen



Abb. 128: Christian Daniel Rauch, *Büste Wilhelm Olbers*, 1832, Marmor, 54.00 cm x 52.00 cm x 35.00 cm, Sockel: 145.50 cm x 54.00 cm x 44.00 cm, Bez.: im Rücken: IM JAHRE 1831; am Pfeiler v.: ASTRONOMORUM PRINCIPUM / DECORI MEDICORUM / VIRTUTIS CIVICAE EXEMPLO / RESPUBLICA BREMENENSIS / MDCCCXXXII, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen, Dauerleihgabe der Staats- und Universitätsbibliothek, Inv. Nr. 99999-9999/5



Abb. 129: Carl Steinhäuser, *Psyche*, 1846, Marmor, Carrara-Marmor, 136.00 cm x 38.00 cm x 50.00 cm, Inv. Nr. 10-1849/99, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen

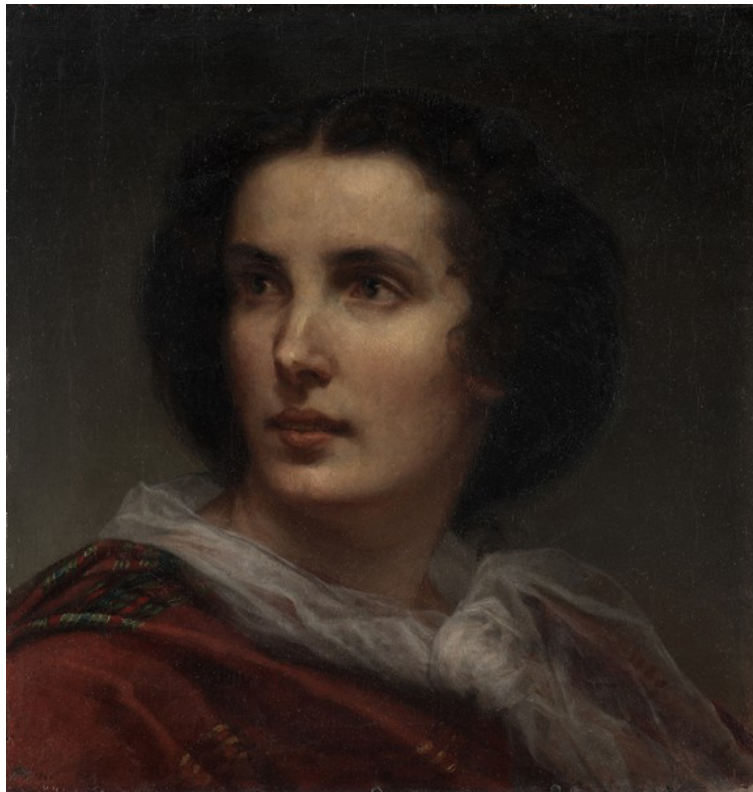


Abb. 130: Amalie Murtfeldt, *Selbstbildnis*, 1861, Öl auf Leinwand, 43.00 cm x 41.00 cm, Inv. Nr. 246-1902/5, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen

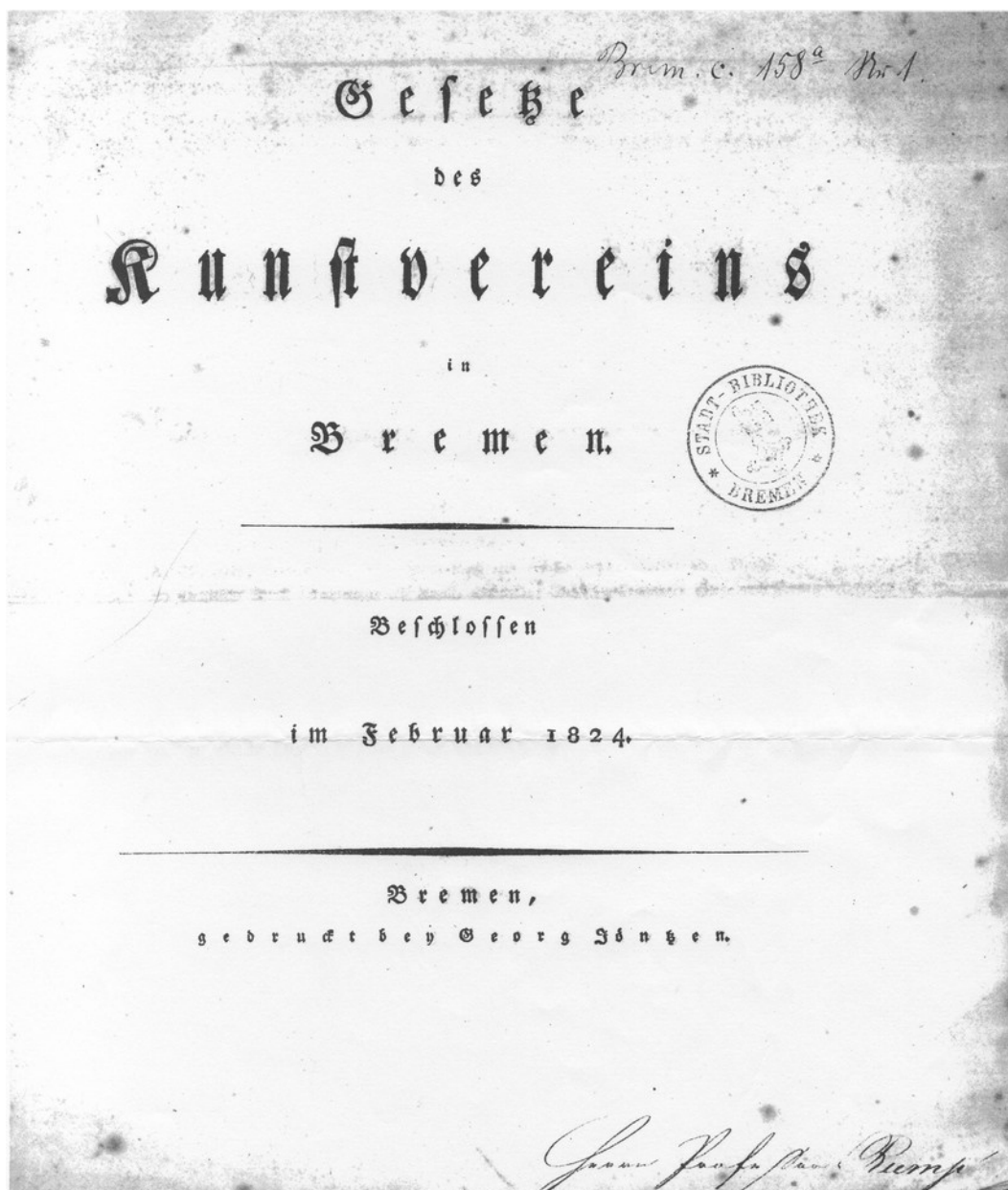


Abb. 131: Die ersten gedruckten Gesetze des Kunstvereins in Bremen aus dem Jahr 1824, Titelblatt, rechts unten ist vermutlich der Name des ehemaligen Eigentümers der sechs Seiten umfassenden Broschüre, Herr Prof. Rump, notiert. Er wird in der Mitgliederliste unter Nr. 39 aufgeführt, StUB Bremen, Kunstverein, Brem.c.158a.Nr.1

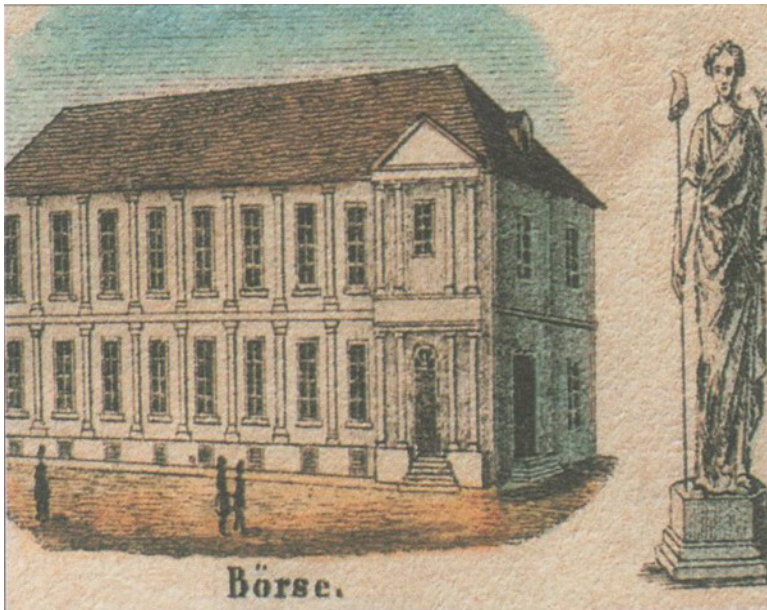


Abb. 132: Alte Bremer Börse auf dem Liebfrauenkirchhof nach der Aufstockung 1734/36, Darstellung von 1845 (aus Schwarzwälder 2002, S. 76)



Abb. 133: Kupferstichkabinett, 2012, Ausstellung „Dürer-Zeit“, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen

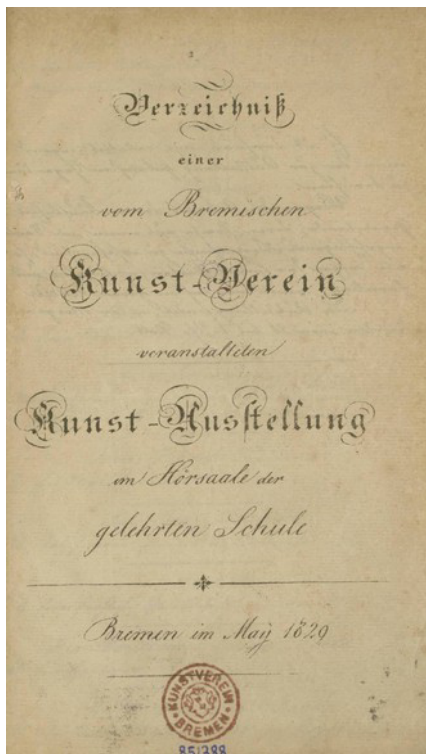


Abb. 134: Handschriftlicher Katalog anlässlich der ersten Ausstellung des Kunstvereins in Bremen im Mai 1829, A KH Bremen, Verzeichnis der Gemälde-Ausstellungen 1829-1853

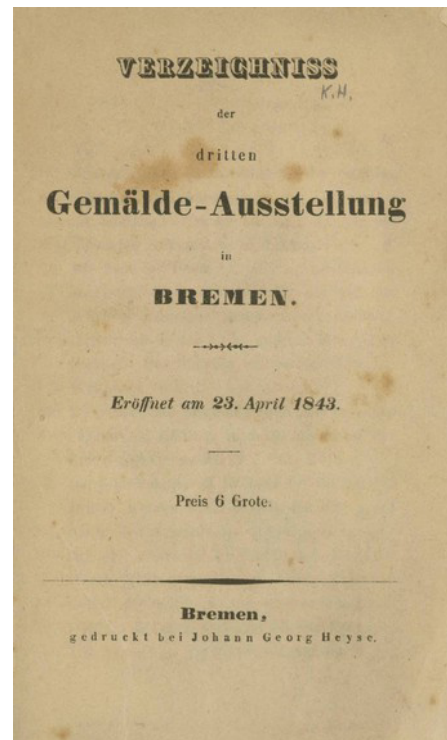


Abb. 135: Erster gedruckter Katalog anlässlich der dritten Ausstellung des Kunstvereins in Bremen 1843, A KH Bremen, Verzeichnis der Gemälde-Ausstellungen 1829-1853

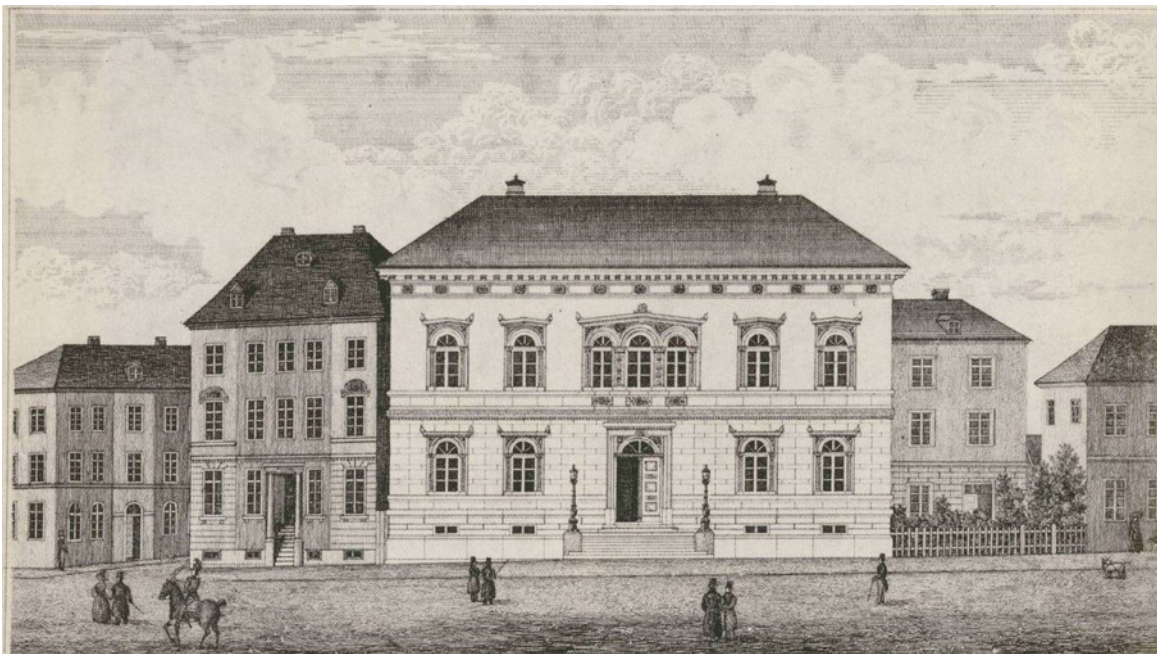


Abb. 136: Gebäude der Gesellschaft „Union“ am Wall 205, erbaut 1835 von Jacob Ephraim Polzin, nach einem Kupferstich von F. Mindermann (aus Stein 1964, S. 102, Abb. 105)

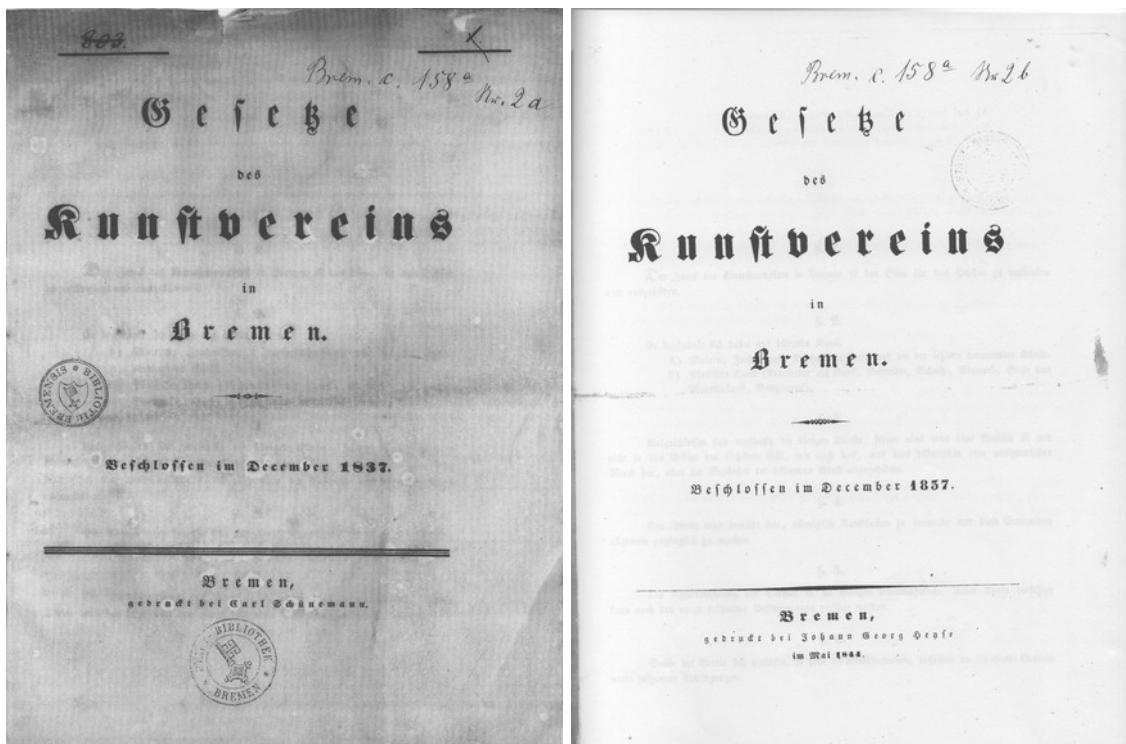


Abb. 137 und 138: Gesetze des Kunstvereins in Bremen von 1837 (?), darin enthalten: „Verzeichniß der Mitglieder des Kunstvereins. Mai 1844“ (Nr. 2 b, S. 7-8) und „Verzeichniß der seit der gedruckten Liste vom Mai 1844 gewählten Mitglieder des Kunstvereins.“ (Nr. 2a und b, S. 11-12), StUB Bremen, Brem.c.158a. Nr.2a und 2b

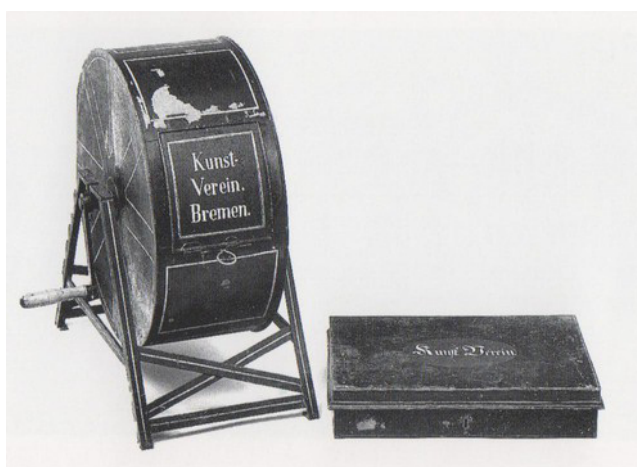


Abb. 139: Die alte Lostrommel des Kunstvereins in Bremen zur Verlosung von Kunstwerken an die Mitglieder (aus Hansen 1997, S. 9)

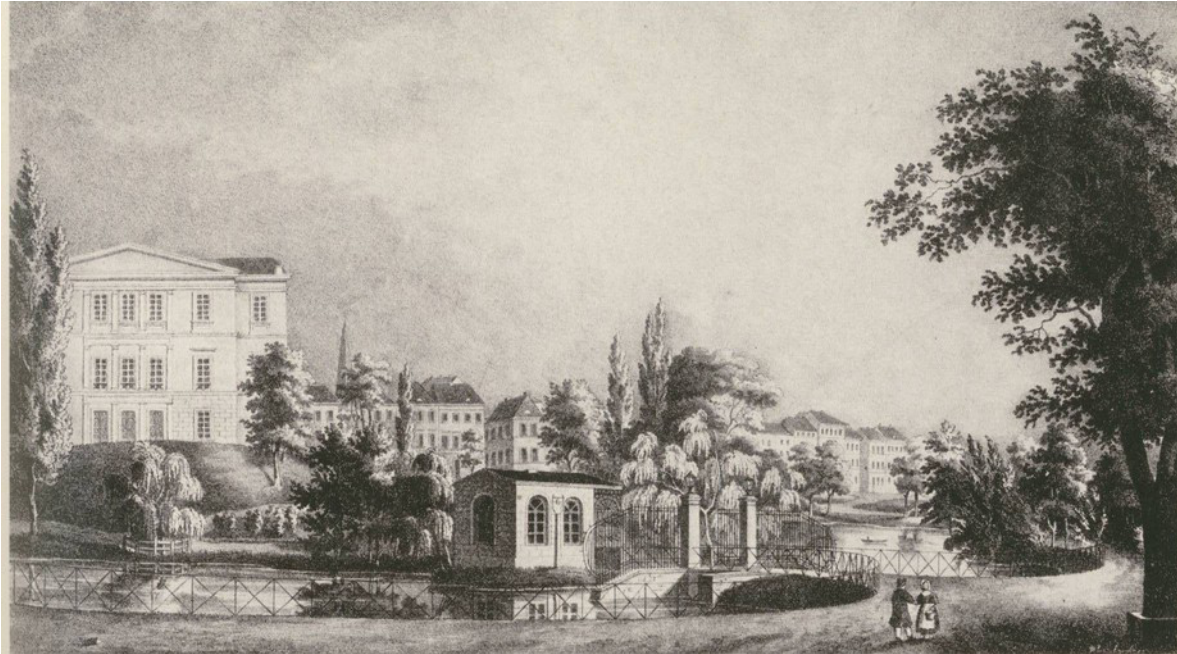


Abb. 140: Das Stadttheater und das Bischofstor mit Wachthäuschen von der Contrescarpe aus gesehen, nach einer Steinzeichnung von A. von Lowtzow (aus Stein 1964, S. 110, Abb. 112)

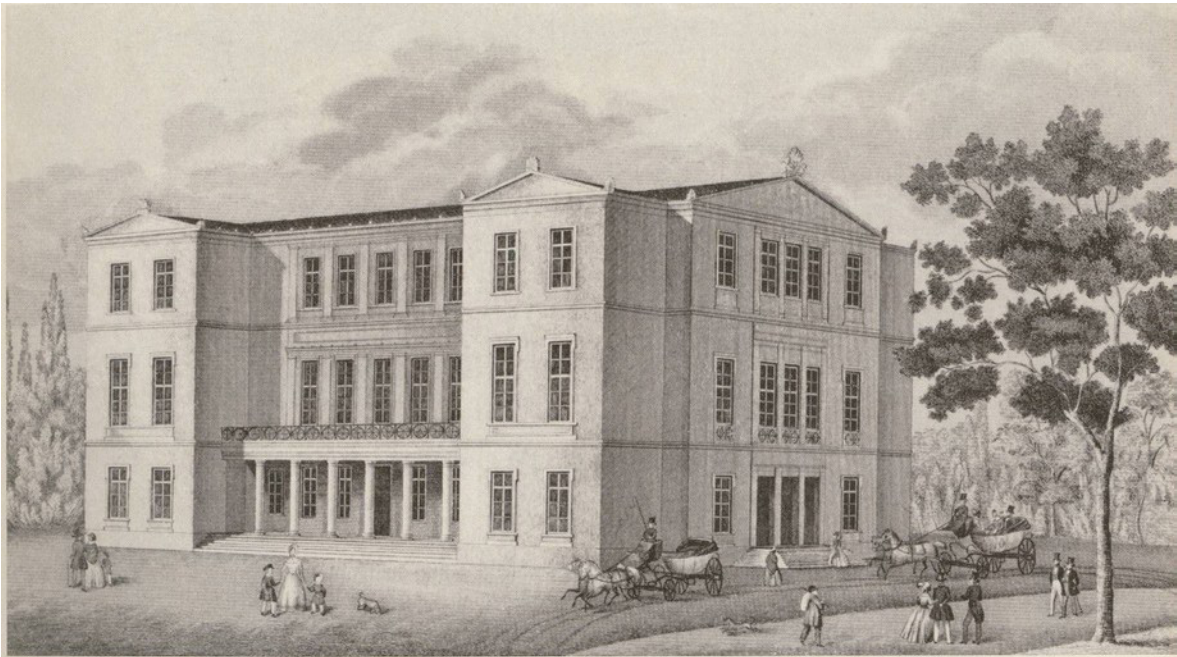


Abb. 141: Das Stadttheater in den Wallanlagen, nach einer Lithographie von G. Hunkel (aus Stein 1964, S. 117, Abb. 117).

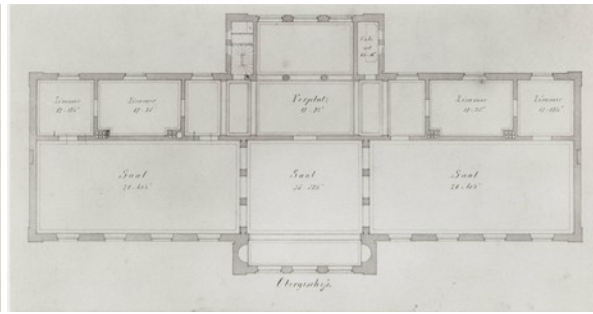
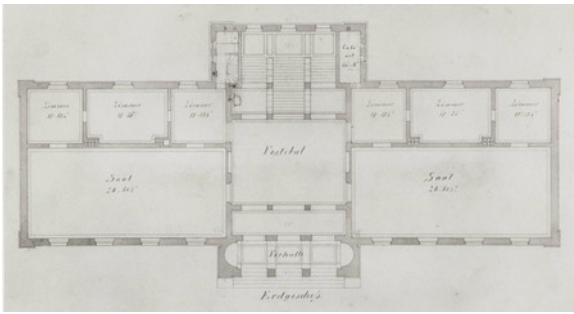


Abb. 142 und 143: Grundrisse von Erdgeschoss und Untergeschoss der Kunsthalle Bremen, Lüder Rutenberg, 1849, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen, Foto Nr. 12108 und 12109

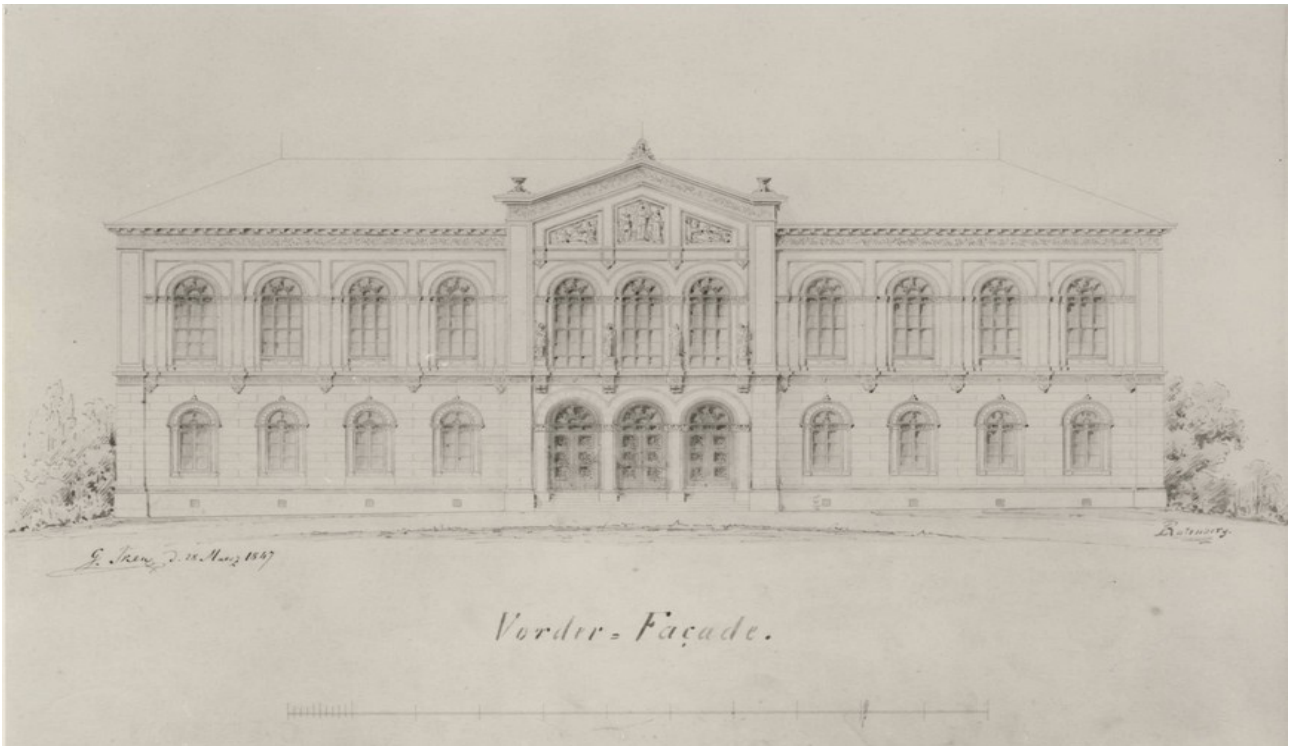


Abb. 144: Lüder Rutenberg: Die Kunsthalle Bremen, Fassadenriss (Vorderfassade), 1849, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen, Foto Nr. 11880



Abb. 145: Masolino da Panicale, *Madonna mit Kind*, 1423, Tempera auf Pappelholz, 96 x 52 cm, Geschenk von Johann Baese 1832 an den Kunstverein in Bremen, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen, Inv. Nr. 164-1832/99, Foto Nr. 16



Abb. 146: Luca Giordano, *Christus und die Ehebrecherin*, um 1657/60, Öl auf Leinwand, 176 x 255,5 cm, Geschenk von H. Klugkist, H. Schröder, F. L. Quentell und C. Hartlaub an den Kunstverein in Bremen zur Eröffnung der Kunsthalle, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen, Inv. Nr. 47-1849/99, Foto Nr. 11472

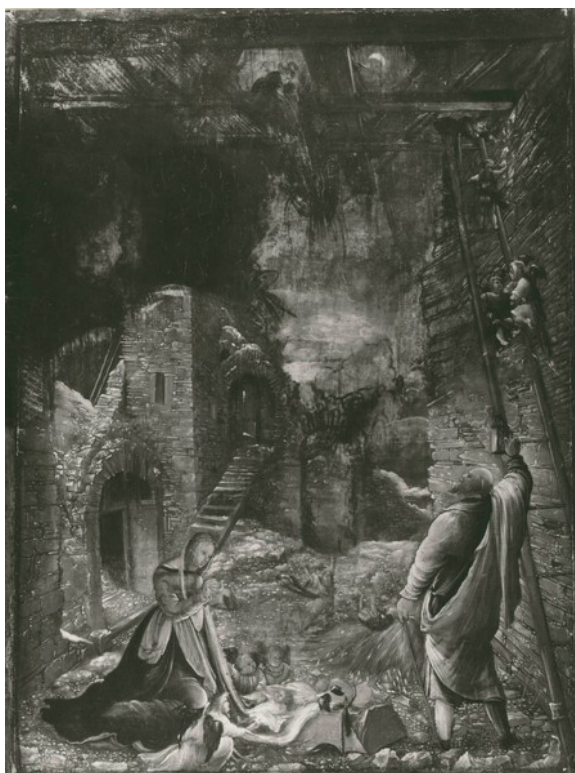


Abb. 147: Albrecht Altdorfer, *Die Geburt Christi*, 1507, Öl auf Pappelholz, 41,6 x 31,4 cm, Vermächtnis Hieronymus Klugkist 1851, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen, Inv. Nr. 6-1851/99, Foto Nr. 1507



Abb. 148: Gerard Ter Borch, *Die Trictracspieler*, um 1640, Öl auf Eichenholz, 42 x 56 cm, Vermächtnis Johann Heinrich Albers 1856, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen, Inv. Nr. 135-1856/99, Foto Nr. 4297



Abb. 149: Jan Asselijn, *Landschaft mit Ruinen*, um 1647, Öl auf Leinwand, 46,8 x 53,3 cm Vermächtnis Johann Heinrich Albers 1856, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen, Inv. Nr. 7-1856/99, Foto Nr. 842



Abb. 150: Cornelis Dusart, *Der Quaksalber*, 1702, Öl auf Leinwand, 64,5 x 79 cm, Vermächtnis Johann Heinrich Albers 1856, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen, Inv. Nr. 35-1856/99, Foto Nr. 250



Abb. 151: Adriaen de Backer, *Diana im Bade*, 1682, Öl auf Leinwand, 178 x 229 cm, Geschenk des Aeltermann Theodor Gerhard Lürman 1861, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen, Inv. Nr. 8-1861/99, Foto Nr. 4584



Abb. 152: Kopie nach Frans Snyders, *Küchenstillleben*, Öl auf Leinwand, 163 x 226,5 cm, Geschenk des Aeltermann Theodor Gerhard Lürman 1861, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen, Inv. Nr. 123-1861/99, Foto Nr. 713



Abb. 153: Gérard de Lairesse, *Schlafende Bacchantin*, um 1680/85, Öl auf Leinwand, Geschenk des Aeltermann Theodor Gerhard Lürman 1863, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen, Inv. Nr. 70-1863/99, Foto Nr. 212



Abb. 154: Friedrich Adolph Dreyer, *Porträt des Senators Hieronymus Klugkist*, ohne Datierung, Lithographie, 229 x 195 mm, Inv. Nr. 26263, Provenienz: Sammlung Johann Heinrich Albers 1856, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen

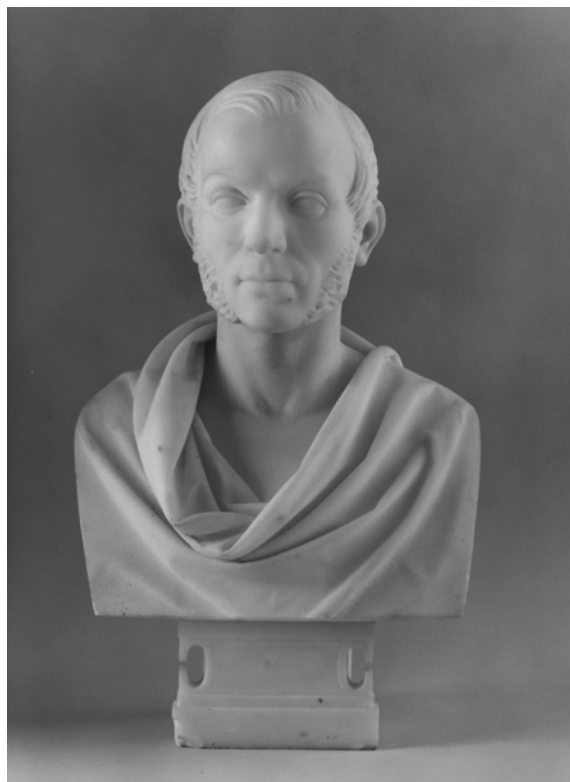


Abb. 155: Carl Steinhäuser, *Bildnisbüste (Hieronymus Klugkist)*, 1851, Marmor, 63.00 cm x 27.50 cm x 38.50 cm, bezeichnet am Nackenabschnitt: NACH DER TODTENMASKE C. STEINHÄUSER F. 1851, Inv. Nr. 697-1992/3, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen

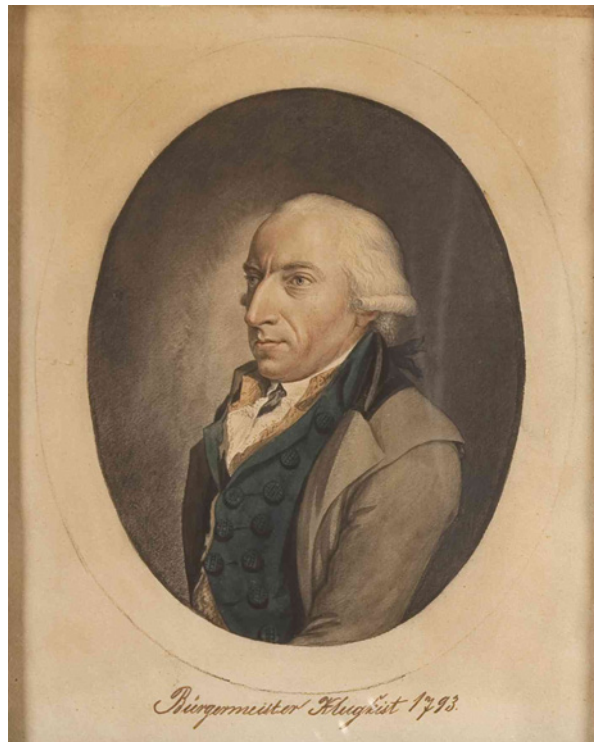


Abb. 156: Daniel Klugkist, aquarellierte Bleistiftzeichnung von J. Fehrmann, 1793, a.d. Peter Wilckens'schen Porträtsammlung, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. A.0009



Abb. 157: Hieronymus Klugkist, Rundbild mit der Umschrift „Dess. p. Fournier gr. p. Chretien ins. du physionotrace rue Sonoré vis à vis l'oratoire Nr. 49 à Paris“, rot getönter Kupferstich, 6 cm Durchmesser, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte (Porträtkartei), Inv. Nr. A 563a



Abb. 158: Hans Bol, *Ansicht von Antwerpen*, um 1585, Tempera auf Papier, auf Eichenholz aufgezogen, 12.30 cm x 58.60 cm, Vermächtnis Senator Hieronymus Klugkist, Bremen 1851
Inv. Nr. 20-1851/99, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen



Abb. 159: Albrecht Dürer, *Der heilige Onuphrius*, um 1505, Öl auf weißgrundiertem Lindenholz, parkettiert 59.00 cm x 21.70 cm, Vermächtnis Senator Hieronymus Klugkist 1851, Inv. Nr. 33-1851/99, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen



Abb. 160: Albrecht Dürer, *Johannes der Täufer*, um 1505 (unvollendet), Öl auf Lindenholz, 58.00 cm x 21.00 cm, Vermächtnis Senator Hieronymus Klugkist 1851, Inv. Nr. 33-1851/98, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen



Abb. 161: Kopie nach Albrecht Dürer, *Ecce Homo (Christus mit der Dornenkrone)*, um 1600, Öl auf Leinwand, doubliert, 23.50 cm x 18.50 cm, Vermächtnis Senator Hieronymus Klugkist 1851, Inv. Nr. 168-1851/99, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen

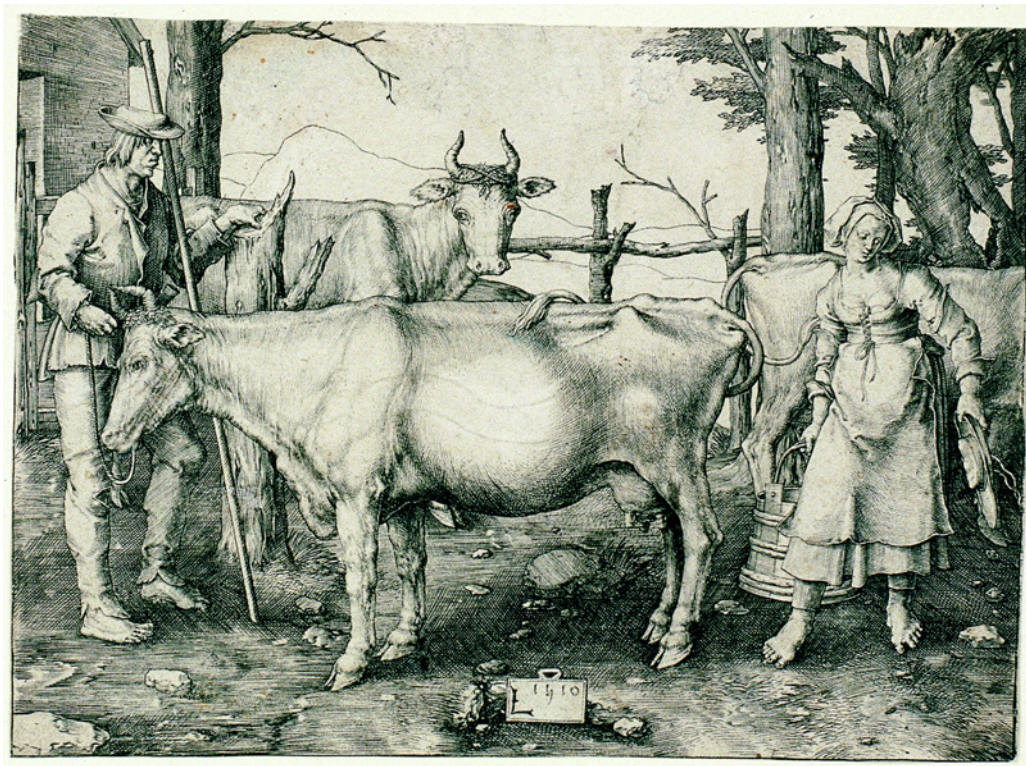


Abb. 162: Lucas van Leyden, *Das Milchmädchen*, 1510, Kupferstich, Vermächtnis Senator Hieronymus Klugkist 1851, Inv. Klugkist 254, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen



Abb. 163: Lucas van Leyden, *Vergil im Korbe*, 1525, Kuperstich, Vermächtnis Senator Hieronymus Klugkist 1851, Inv. Klugkist 220, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen



Abb. 164: Lucas van Leyden, *Prudentia*, 1530, Kupferstich, Vermächtnis Senator Hieronymus Klugkist 1851, Inv. Klugkist 212, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen



Abb. 165: Albrecht Dürer, *Die Gefangennahme Christi*, 1510, aus: *Die große Passion*, Textausgabe 1511, Holzschnitt, 401 x 280 mm, Inv. Nr. Kl 1019, Vermächtnis Senator Hieronymus Klugkist 1851, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen



Abb. 166: Albrecht Dürer, *Die sieben Posaunenengel*, um 1496/97, aus: *Die Apokalypse*, nach der deutschen Textausgabe, Holzschnitt, 403 x 287 mm, Inv. Nr. Kl 1591a, Vermächtnis Senator Hieronymus Klugkist 1851, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen



Abb. 167: Albrecht Dürer, *Mariens Verehrung*, um 1502, aus: *Das Marienleben*, lateinische Ausgabe, Holzschnitt, 373 x 207 mm (beschnitten), Vermächtnis Senator Hieronymus Klugkist 1851, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen

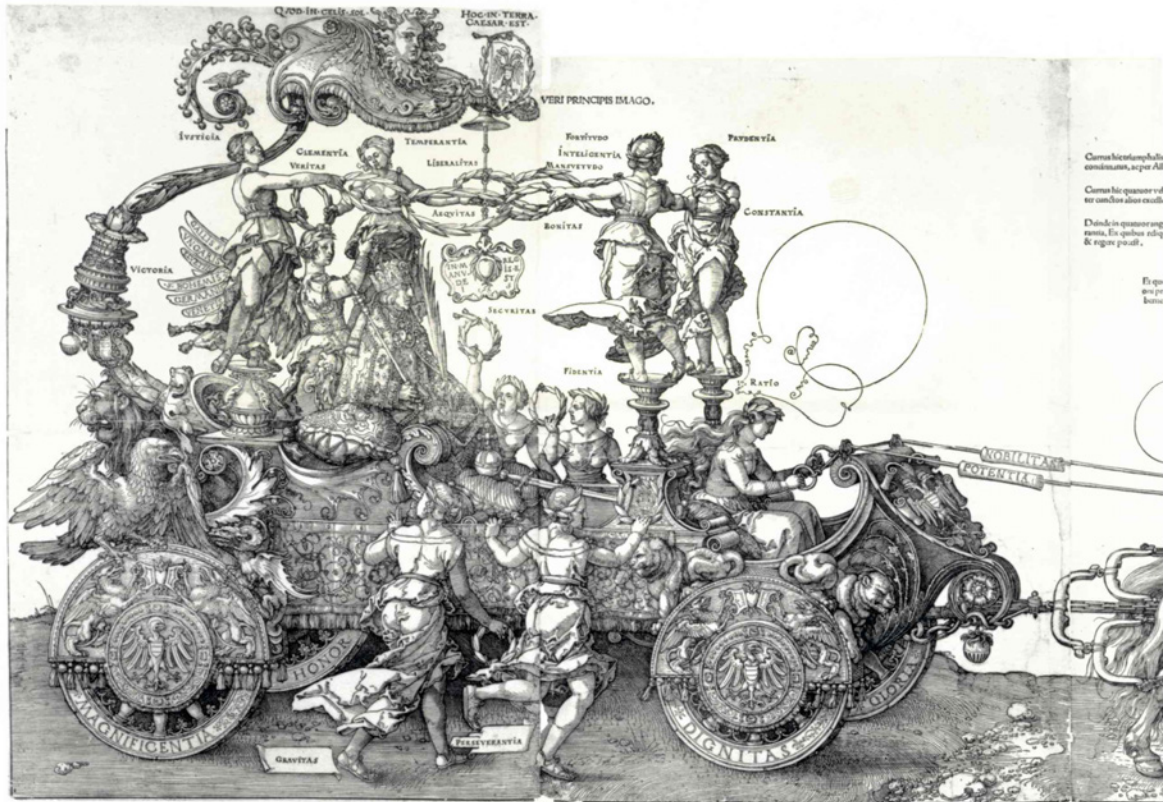


Abb. 168: Albrecht Dürer, *Der große Triumphwagen* (Detail), 1522 (1518), Holzschnitt, 474 x 323 mm, Inv. Nr. K1 2789 a, Vermächtnis Senator Hieronymus Klugkist 1851, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen



Abb. 169: Johann Christoph Erhard, *Porträt Georg Ernst Harzen*, auf einem Stuhl sitzend im Profil, mit vor der Brust verschränkten Armen; unten als Medaillon eingefasst, 1820, Bleistiftzeichnung, 170 x 118 mm, Hamburger Kunsthalle, Inv. Nr. 23050 (Copyright Hamburger Kunsthalle/bpk, Foto: Elke Walford)



Abb. 170: Hermann Steinfurth, *Porträt Georg Ernst Harzen*, 1871, Öl auf Leinwand, 114,5 x 94,5 cm, Hamburger Kunsthalle, Inv. Nr. HK-1785 (Copyright Hamburger Kunsthalle/bpk, Foto: Elke Walford)



Abb. 171: Albrecht Dürer, *Der Westen Nürnbergs*, von Süden gesehen – Ansicht von Nürnberg, von der Hallerwiese am Ausfluss der Pegnitz aus aufgenommen, um 1495-1500, Aquarell und Deckfarben, 164 x 344 mm, Bez. o. M., nürnberg AD (das Monogramm von fremder Hand), Kriegsverlust, Inv. Nr. Kl 32, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen

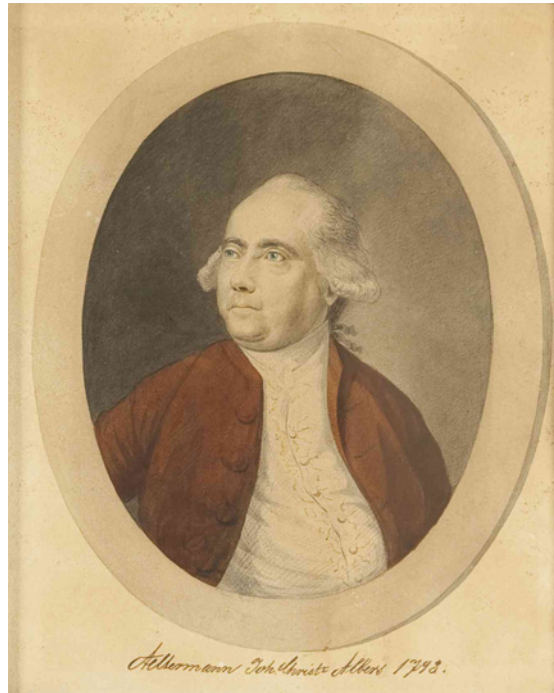


Abb. 172: Johann Christoph Albers, aquarellierte Bleistiftzeichnung von J. Fehrmann (Zuschreibung), 1793, a.d. Peter Wilckens'schen Porträtsammlung, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. B.0018

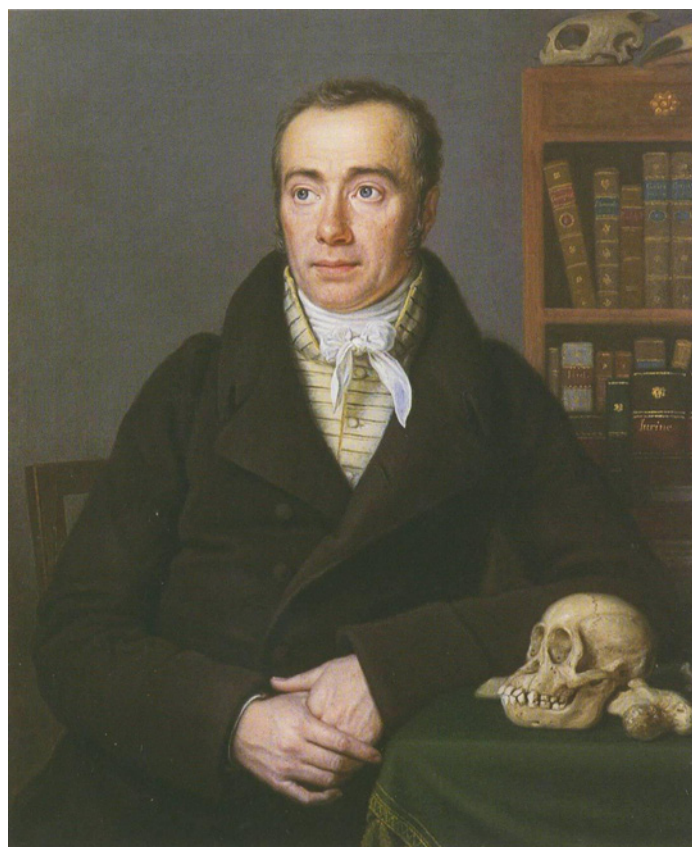


Abb. 173: Johann Abraham Albers, Ölgemälde von G. F. A. Schöner, 1813 (aus Kat. Ausst. Bremen 2000, S. 78)

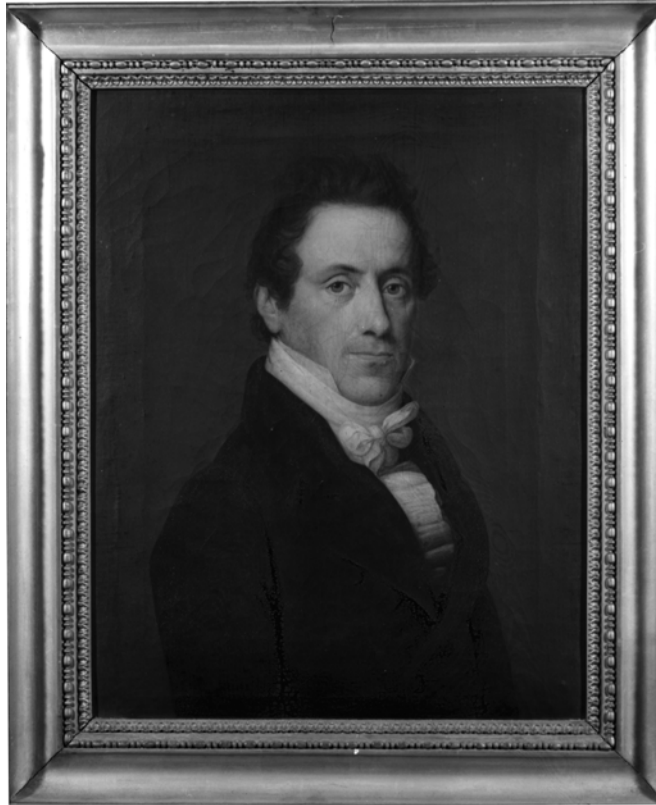


Abb. 174: Johann Heinrich Albers, unsigniertes Ölgemälde, um 1815, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. 70.155



Abb. 175: Rudolf Suhrlandt, *Bildnis Johann Heinrich Albers*, 1822, Öl auf Leinwand, 110.00 cm x 90.50 cm, Bez.: u. r.: R. Suhrlandt pin./1822, Geschenk Konsul Johannes Albers 1875, Inv. Nr. 132-1875/99, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen



Abb. 176: Gustav Heinrich Naeke, *Jakob und Rahel*, 1823, Öl auf Holz, 44.00 cm x 59.00 cm, Vermächtnis Johann Heinrich Albers 1856, Inv. Nr.96-1856/99, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen



Abb. 177: Friedrich Overbeck, *Die Findung Mosis*, 1823, Öl auf Holz, 44.00 cm x 59.00 cm, Vermächtnis Johann Heinrich Albers 1856, Inv. Nr.102-1856/99, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen



Abb. 178: Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Christus heilt die Kranken* (*Das Hundertguldenblatt*), um 1649, Radierung, 281 x 396 mm, Inv. Nr. 1957/328 (Ersatz für Kriegsverlust durch Nachkriegsankauf), Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen (aus Kat. Ausst. Bremen 2006, unpaginiert, S. 10)



Abb. 179: Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Landschaft mit drei Bäumen*, 1643, Radierung, Kaltnadel und Kupferstich, 220 x 283 mm, Inv. Nr. 7483, Provenienz: Sammlung Johann Heinrich Albers 1856, Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen



Abb. 180: Johann Heinrich Albers, Lithographie nach einer Daguerreotypie von J. Bremermann, gedruckt bei F. A. Dreyer, um 1850, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte (Porträtkartei), Inv. Nr. 81.187 (fotografiert von der Verfasserin).



Abb. 181: Jacob de Wit, *Merkurstatue*, 1748, Öl auf Holz, 63 x 47 cm, Kat. Slg. Lürman Nr. 134, Verbleib unbekannt (aus Kat. Aukt. Lepke 1904, Abb. 169, Tafel XII)



Abb. 182: Martinistrasse, Blick auf die zweite Schlachtpforte vor der Zerstörung um 1944, von links nach rechts: Nr. 37-36-35-34-33 (LfD Bremen, Fotokartei)

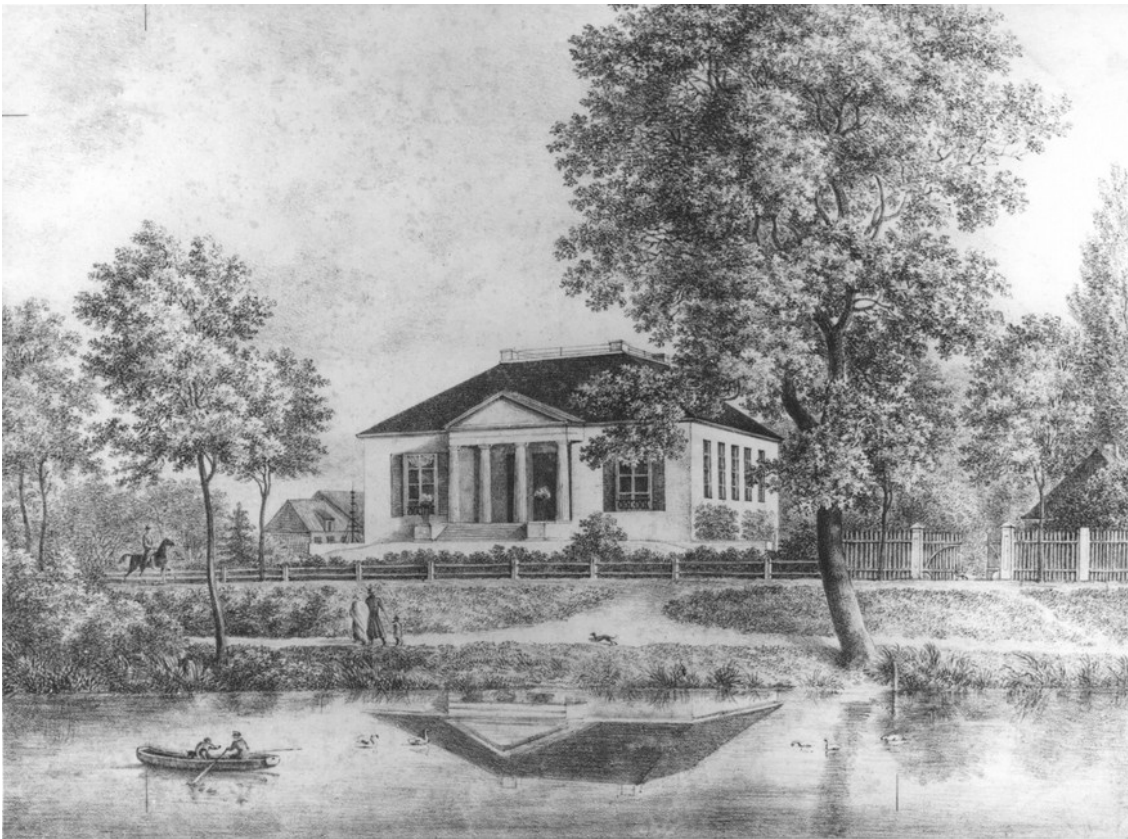


Abb. 183: Contrescarpe 22 vor 1853, von den Grünanlagen des Stadtgrabens aus gesehen. Lithographie nach Friedrich Adolf Dreyer, Focke Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. G.0775a

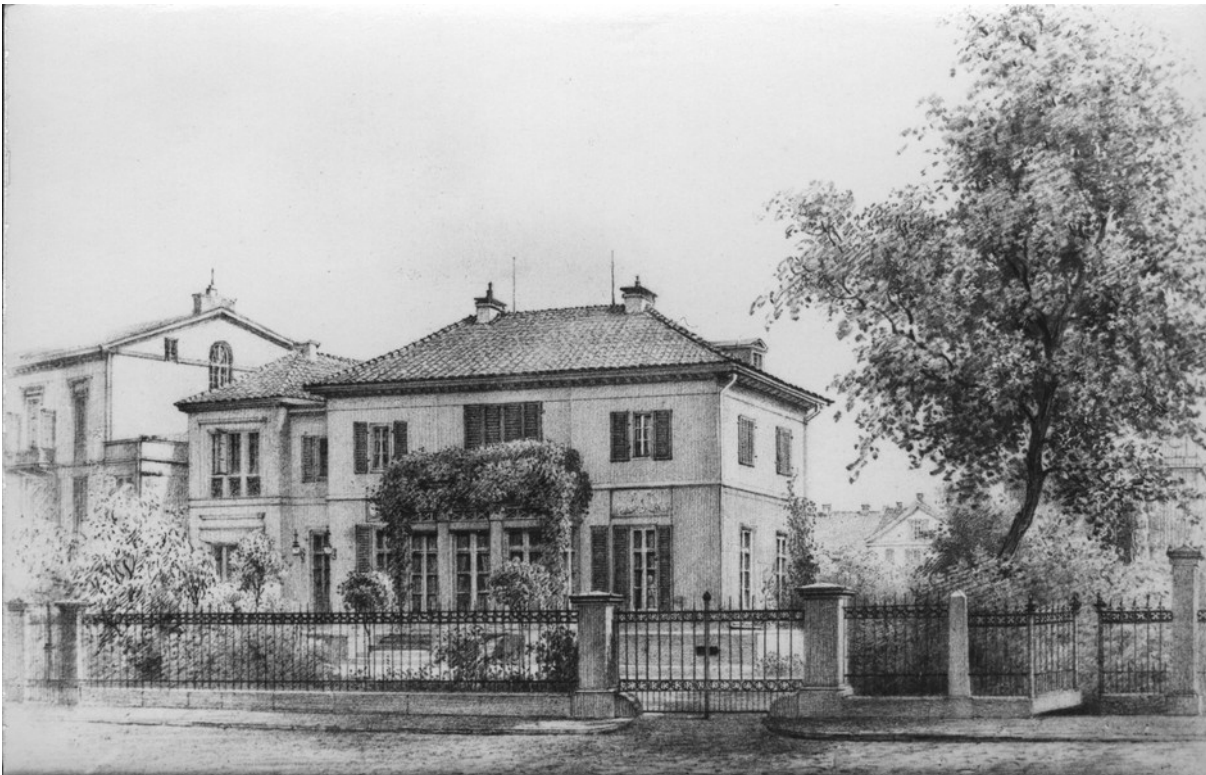


Abb. 184: Contrescarpe 25, Wohnhaus von Bürgermeister Johann Smidt. Nach einer Bleistiftzeichnung von Fr. A. Borchel (LfD Bremen, Fotokartei)



Abb. 185: Bürgermeister Johann Smidt, Lithographie von Wilhelmine Suhrland um 1833
(aus Schwarzwälder 1993, S. 98)



Abb. 186: Der Baumeister Jacob Ephraim Polzin, Ölgemälde von Rudolph Suhrlandt (?), um 1830, Focke-Museum,
Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte (aus Kat. Slg. Bremen 2000, S. 84)

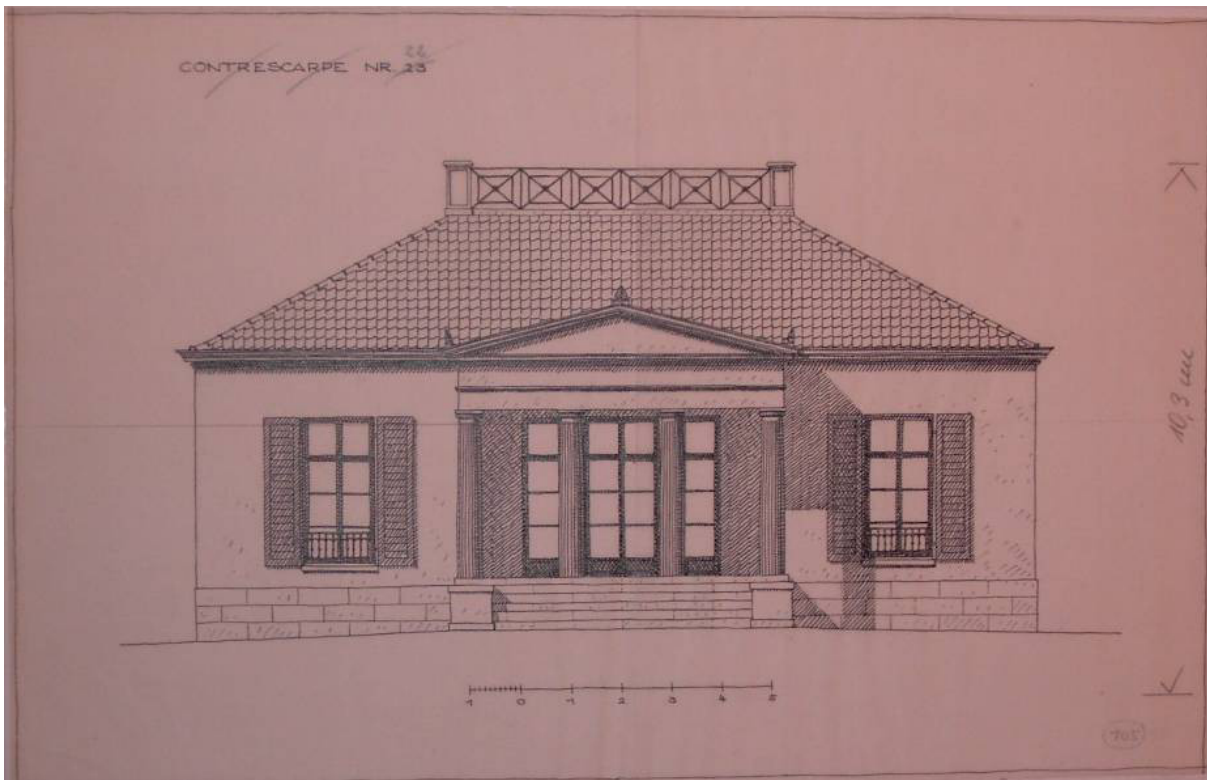


Abb. 187: Jacob Ephraim Polzin, 1822: Contrescarpe 22, LfD Bremen, Planarchiv

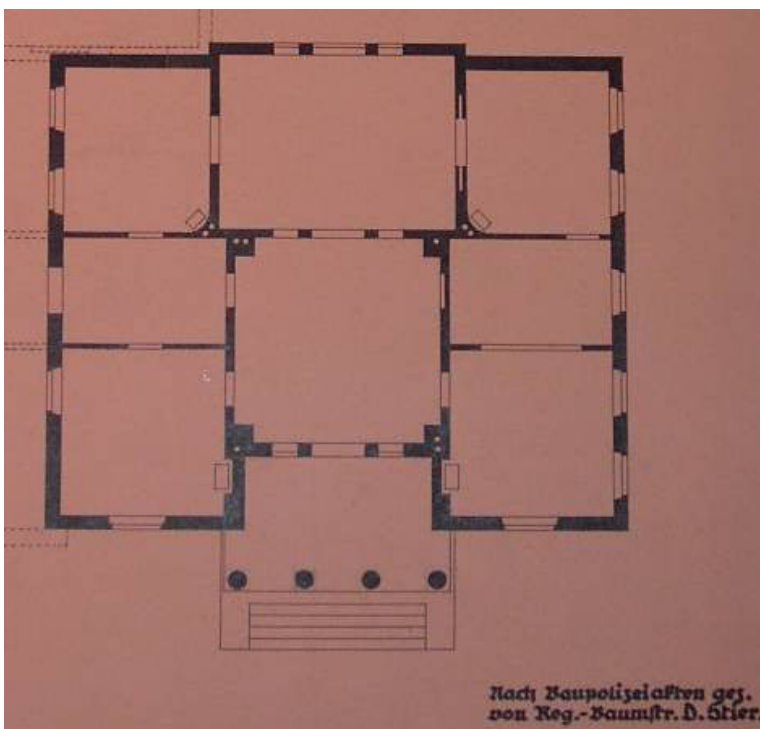


Abb. 188: Contrescarpe 22, Ausschnitt des Grundrisses des 1822 von J. E. Polzin erbauten Landhauses, M. 1:100. Nach Baupolizeiakten gez. von Reg.-Baumstr. D. Stier, LfD Bremen, Planarchiv

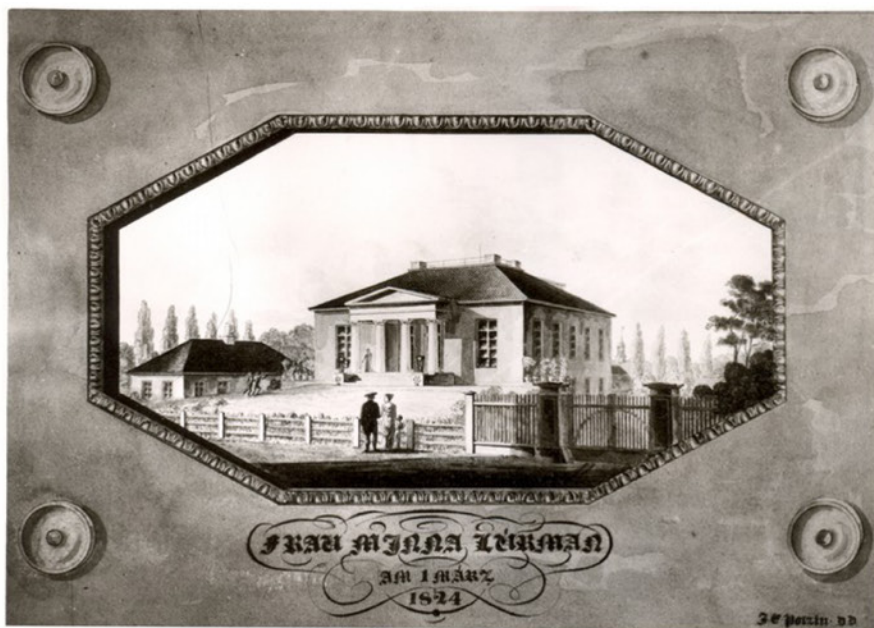


Abb. 189: Contrescarpe 22, Aquarell von J. E. Polzin (Familienarchiv B. v. Barsewisch)

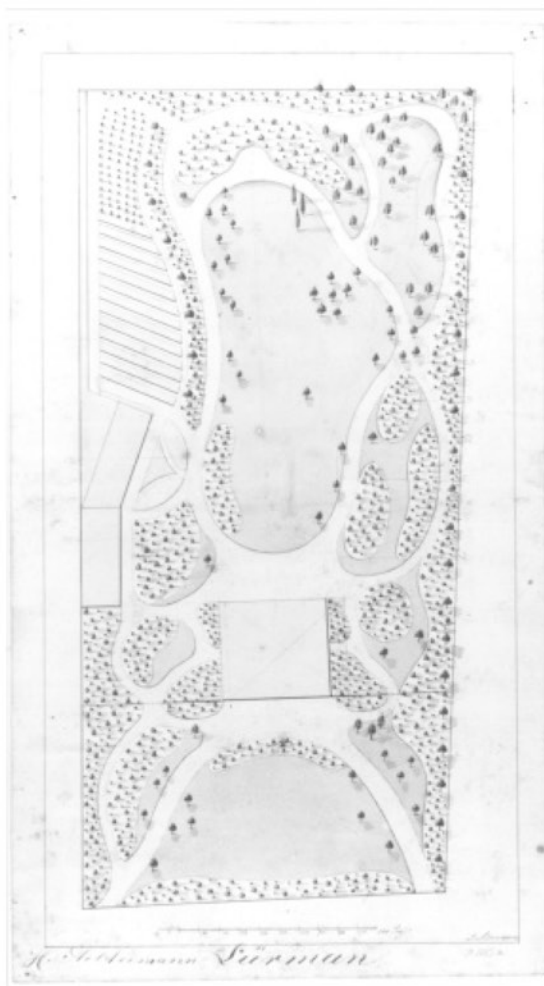


Abb. 190: Contrescarpe 22 (Aeltermann Lürman), Gartenplan von Isaak Hermann A. Altmann, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. A.1183n



Abb. 191: Wappenbuch des Collegium Seniorum der Aelterleute in Bremen, Einträge um 1830, Bibliothek der Handelskammer Bremen. Auf der linken Seite ist an unterster Stelle der Eintrag von Aeltermann Theodor Gerhard Lürman mit dem Wappen der Familie Lürman zu sehen (fotografiert von der Verfasserin)

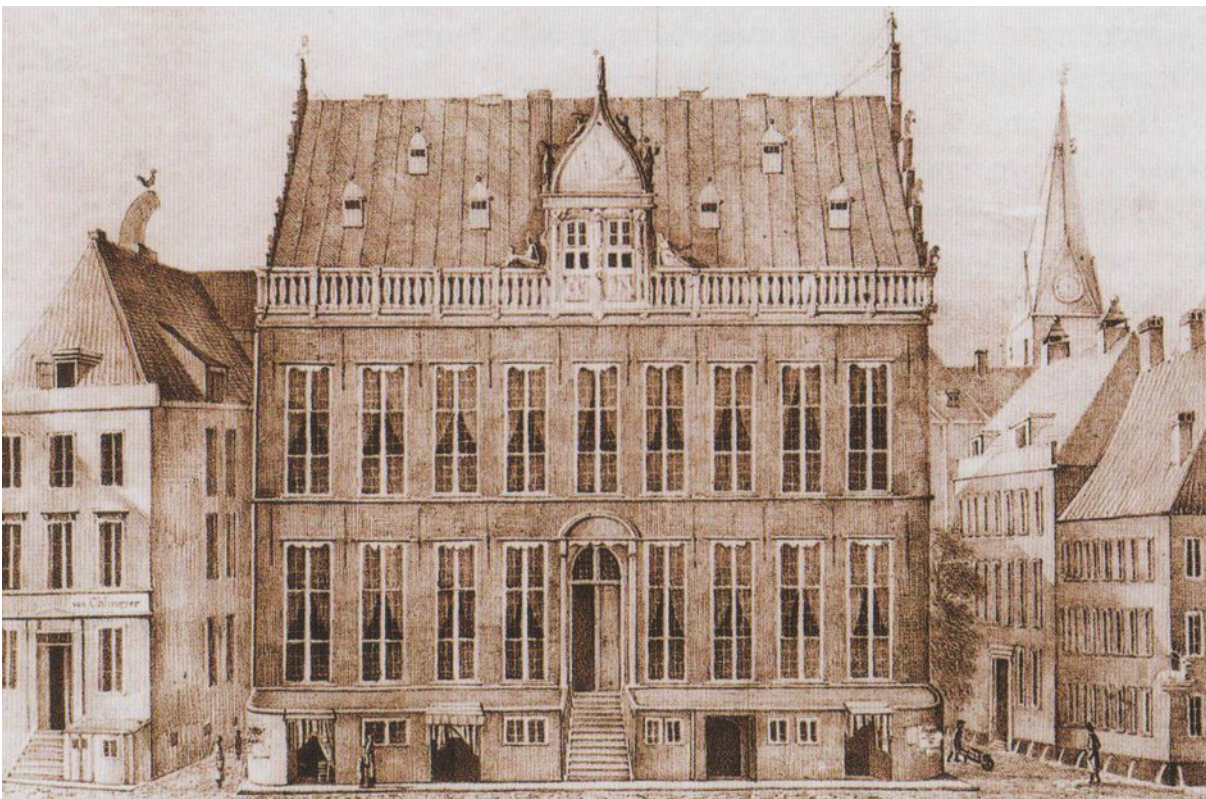


Abb. 192: Der Schütting. Lithographie im Neuen Bremischen Haushaltungskalender, 1831 (aus Schwarzwälder 2007, S. 250)



Abb. 193 und 194: Theodor Gerhard Lürman und Dorothea Wilhelmine (Minna) Lürman, Oval-Portraits von Georg Friedrich Adolph Schöner (Familienarchiv B. v. Barsewisch)



Abb. 195: Streichquartett mit August Lürman als Cellist (zweiter von links), vermutlich um 1850 (Familienarchiv B. v. Barsewisch)



Abb. 196: Die östliche Hälfte der Oberstraße, von deren Mitte her gesehen, mit dem Klosterochsenzug, Lithographie von Friedrich Wilhelm Kohl, 1844/45 (aus Meyer 2003, S. 135)



Abb. 197: Fotografie der Geschwister Lengerke, sitzend Henriette als Braut und rechts neben ihr, Juliane, ein Porträt ihres abwesenden Bruders in der Hand haltend (Privatbesitz)



Abb. 198: Theodor Gerhard Lürman, Steinzeichnung von A. Hohnack 1847 anlässlich der Teilnahme an der Wechselkonferenz in Leipzig, gedruckt von Zoellner in Dresden, unterzeichnet von Theodor Gerhard Lürman, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte (Familienarchiv B. v. Barsewisch)



Abb. 199: Porträt der (Kern-)Familie Lürman, v. l. n. r.: Minna Lürman (Ehefrau von Theodor Gerhard Lürman), Theodor Lürman, Theodor Gerhard Lürman, Henriette Lürman (Ehefrau von Theodor Lürman) und August Lürman (Familienarchiv B. v. Barsewisch)



Abb. 200: Portrait der Kindergeneration, v. l. n. r.: Henriette Lürman sitzend mit Sohn Wilhelm, August Lürman, Minna Lürman sitzend und Theodor Lürman mit Sohn Theodor (Privatbesitz)

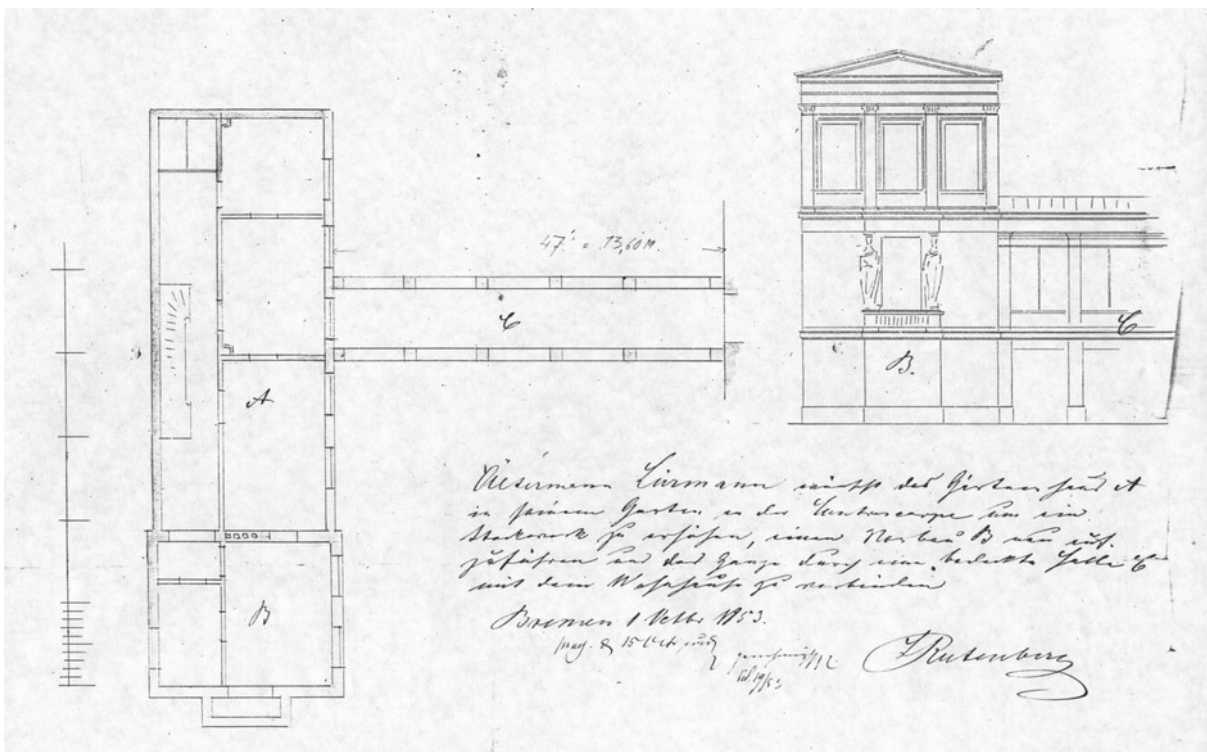


Abb. 201: Lüder Rutenberg: Erweiterungsplan Contrescarpe 22: „Aeltermann Lürmann wünschte das Gartenhaus A in seinem Garten an der Contrescarpe um ein Stockwerk zu erhöhen, einen Neubau B neu aufzusetzen und das Ganze durch eine bedeckte Halle C mit dem Wohnhaus zu verbinden. Bremen 1. Octbr. 1853, L. Rutenberg“, LfD Bremen, Planarchiv

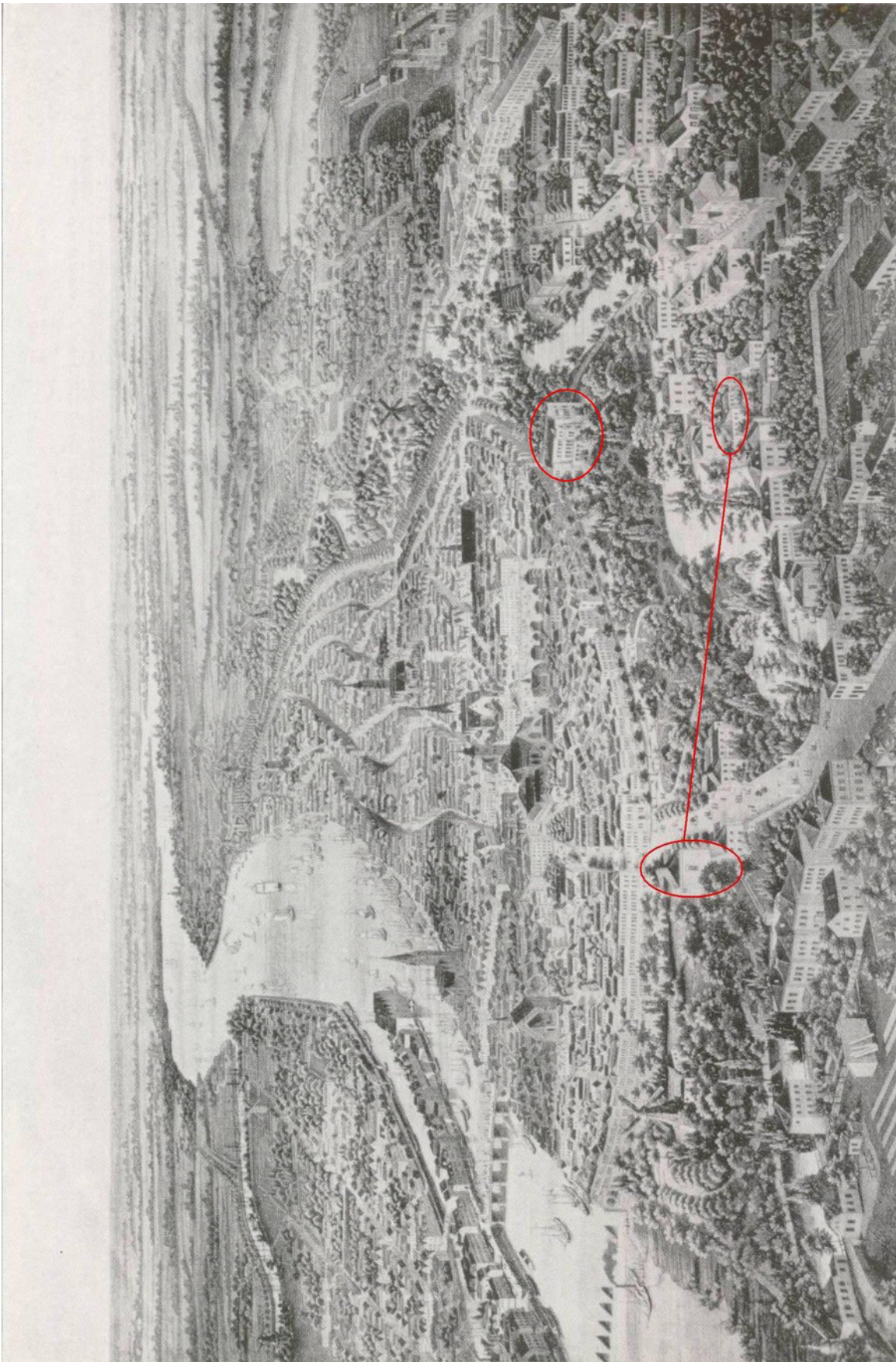


Abb. 202: Blick auf Bremen, nach einer Zeichnung von Adolph Eltzner, 1850 (Detail). Markiert ist der Blick vom Haus von Theodor Gerhard Lürman, Contrescarpe 22, auf die Kunsthalle im Süden auf Höhe des Ostertors und das über den Wallanlagen thronende Stadttheater (<http://hgisg.i3mainz.hs-mainz.de/multi4/BildTempl.php bildnr=327&gebiet=42&gliederung=2> (05.10.2016))



Abb. 203 und 204: Theodor Gerhard und Minna Lürman, um 1860, Daguerreotypie (Familienarchiv B. v. Barsewisch)



Abb. 205: Die Häuser Contrescarpe 72 bis 67, Ecke Richtweg. Das Haus an der Ecke ist Contrescarpe 67, das Haus von Theodor Lürman; Foto: LIS Zentrum für Medien Bremen, Oberbaurat Lempe, Signatur: 19350101_1_01477

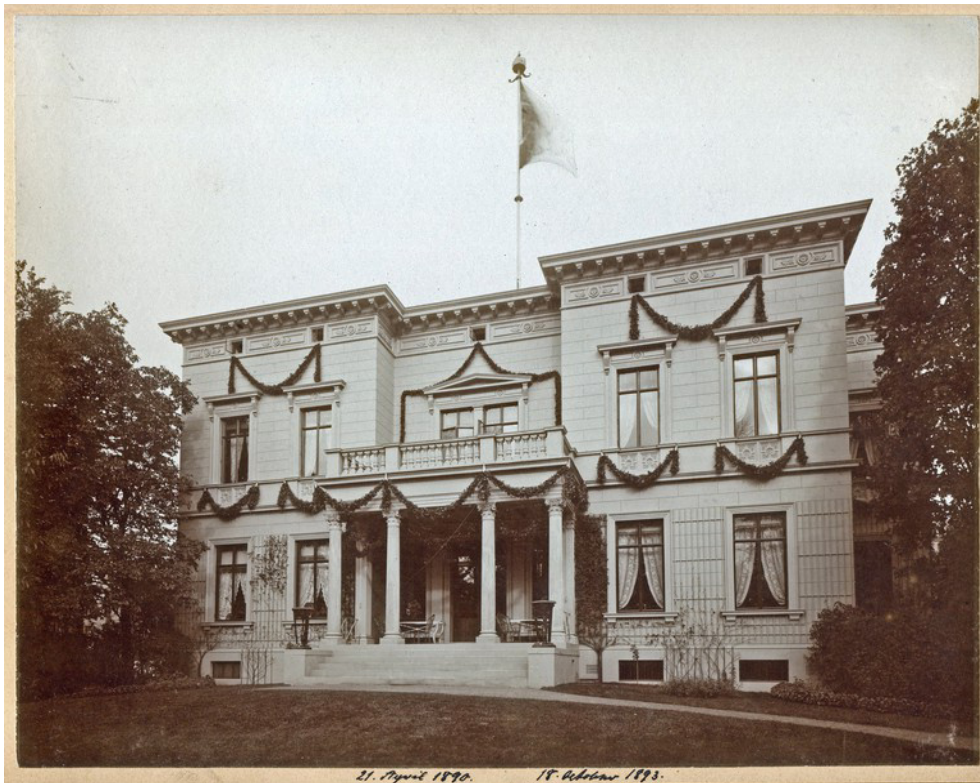


Abb. 206: Contrescarpe 21, Ecke Meinkenstraße, Haus von August Lürman. Die Fotografie zeigt das geschmückte Gebäude anlässlich des Besuchs von Kaiser Wilhelm II, entweder 1890 oder 1893, StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128



Abb. 207: Ansicht der Häuser Contrescarpe 22 und 21 vom Stadtgraben aus gesehen; Foto: LIS Zentrum für Medien Bremen, Oberbaurat Lempe, Signatur: 19350101_1_01668

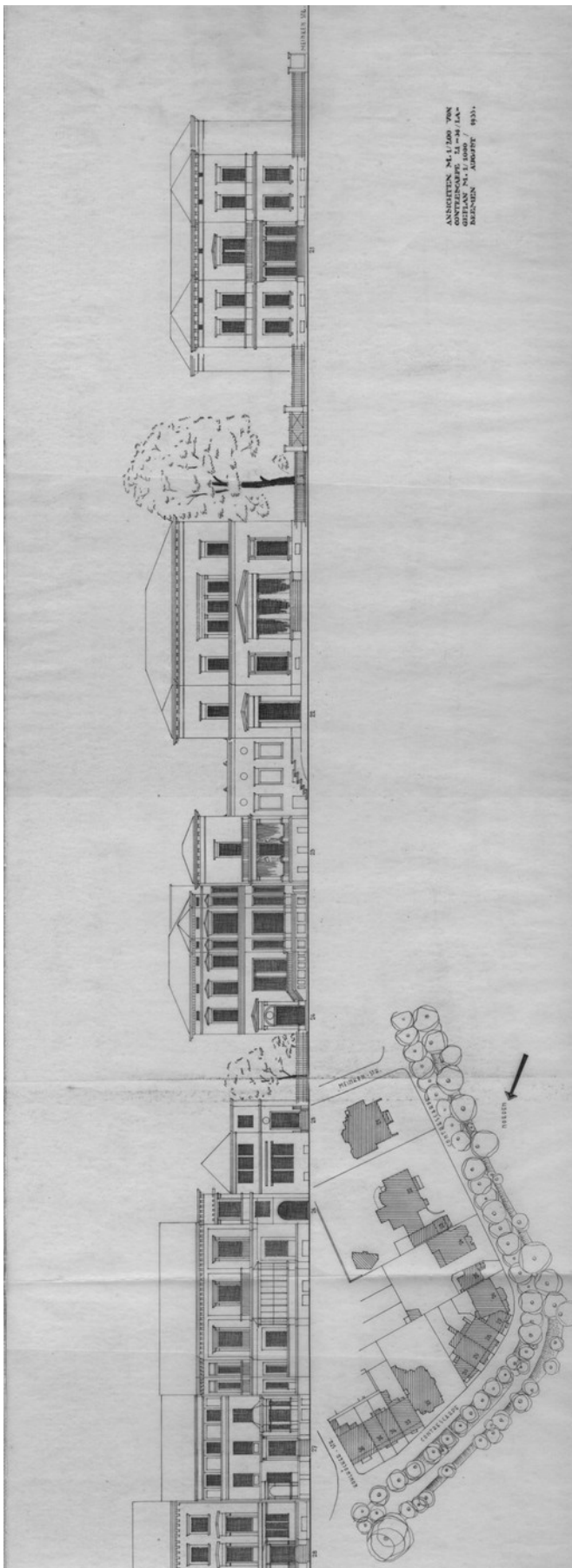


Abb. 208: Ansicht auf die Häuser an der Contrescarpe Nr. 21-36 (v. r. n. l.), Bremen 1933, LfD Bremen, Planarchiv

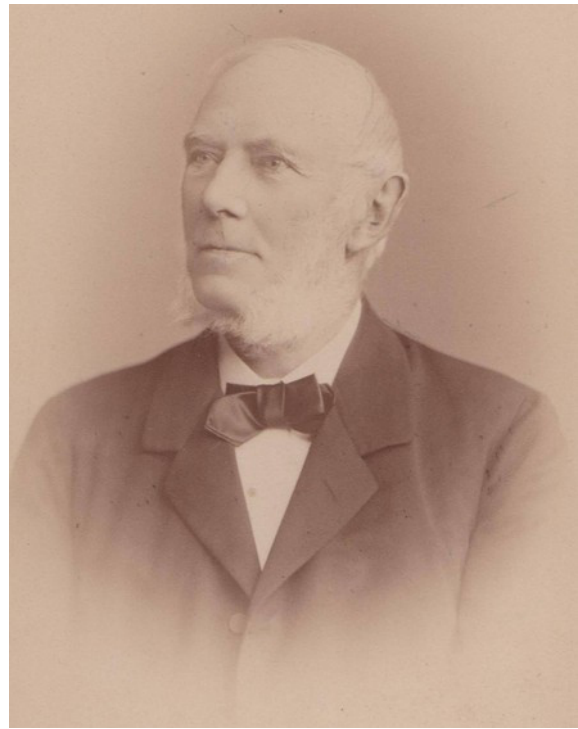
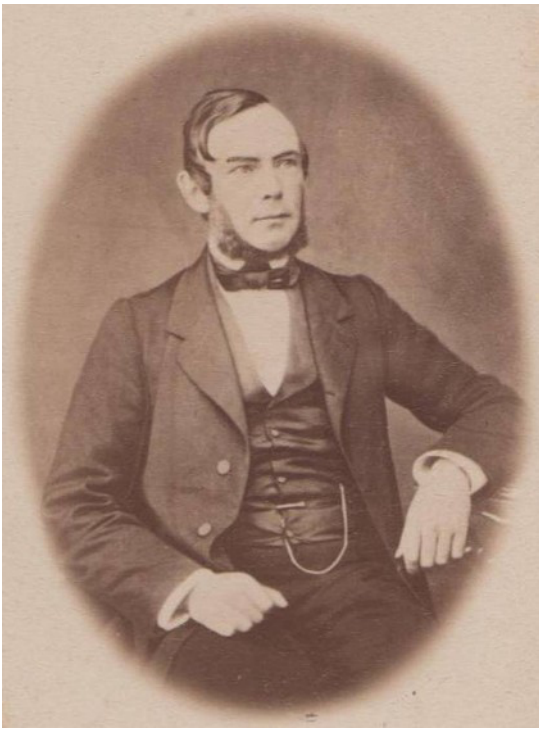


Abb. 209 und 210: Fotografien von August Lürman (1820-1902) in jüngeren Jahren und um 1890 (Privatbesitz)



Abb. 211 und 212: Südlichstes Fenster an der östlichen Fensterfront im oberen (alten) Rathausaal in Bremen. Das Wappen der Familie Lürman befindet sich in der Mitte des linken Flügels (fotografiert von der Verfasserin)

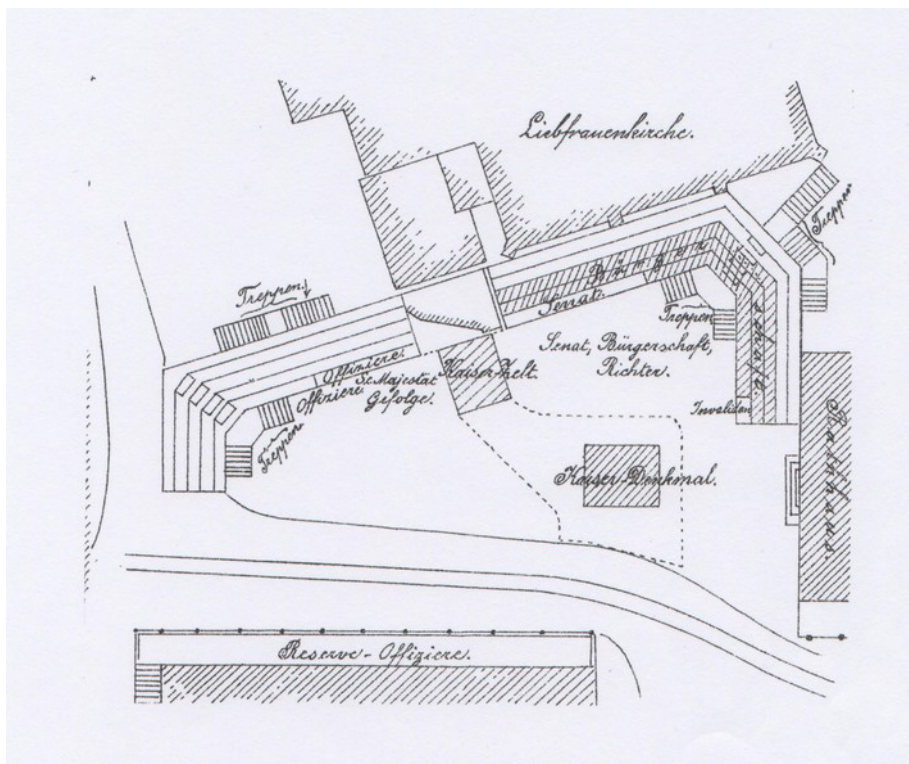


Abb. 213: Lageplan für die Einweihung des Kaiser Wilhelm Denkmals 1893, StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128



Abb. 214: Das Kaiser Wilhelm Denkmal auf dem Liebfrauenkirchhof, Fotografie von 1894 (aus Mielsch 1980, S. 83, Abb. 34)



Abb. 215: Contrescarpe 21, ehemals Haus von Bürgermeister August Lürman (fotografiert von der Verfasserin)



Abb. 216: Contrescarpe 22, ehemals Haus von Theodor Gerhard, später Theodor Lürman. Heute Amtssitz der Senatorischen Behörde für Inneres in Bremen (fotografiert von der Verfasserin)



Abb. 217: Ansicht Contrescarpe 22 (Ausschnitt), 1939, LfD Bremen, Planarchiv



Abb. 218: Ansicht Contrescarpe 22 (Ausschnitt), 1943, LfD Bremen, Planarchiv



Abb. 219: Ansicht vom Gebäudekomplex Contrescarpe 22 von Südwesten aus gesehen, mit dem um ein Stockwerk abgetragenen Anbau, aufgenommen am 13. März 1956; Foto: LIS Zentrum für Medien Bremen, Hinrich Meyer, Signatur: 19560313_1_00014



Abb. 220: Karyatiden freistehend vor dem Altbau Contrescarpe 22, heutige Aufstellung (fotografiert von der Verfasserin)



Abb. 221: Säule zur Erinnerung an die Familie Lürman auf dem Riensberger Friedhof in Bremen, Feld AA 43a (fotografiert von der Verfasserin)

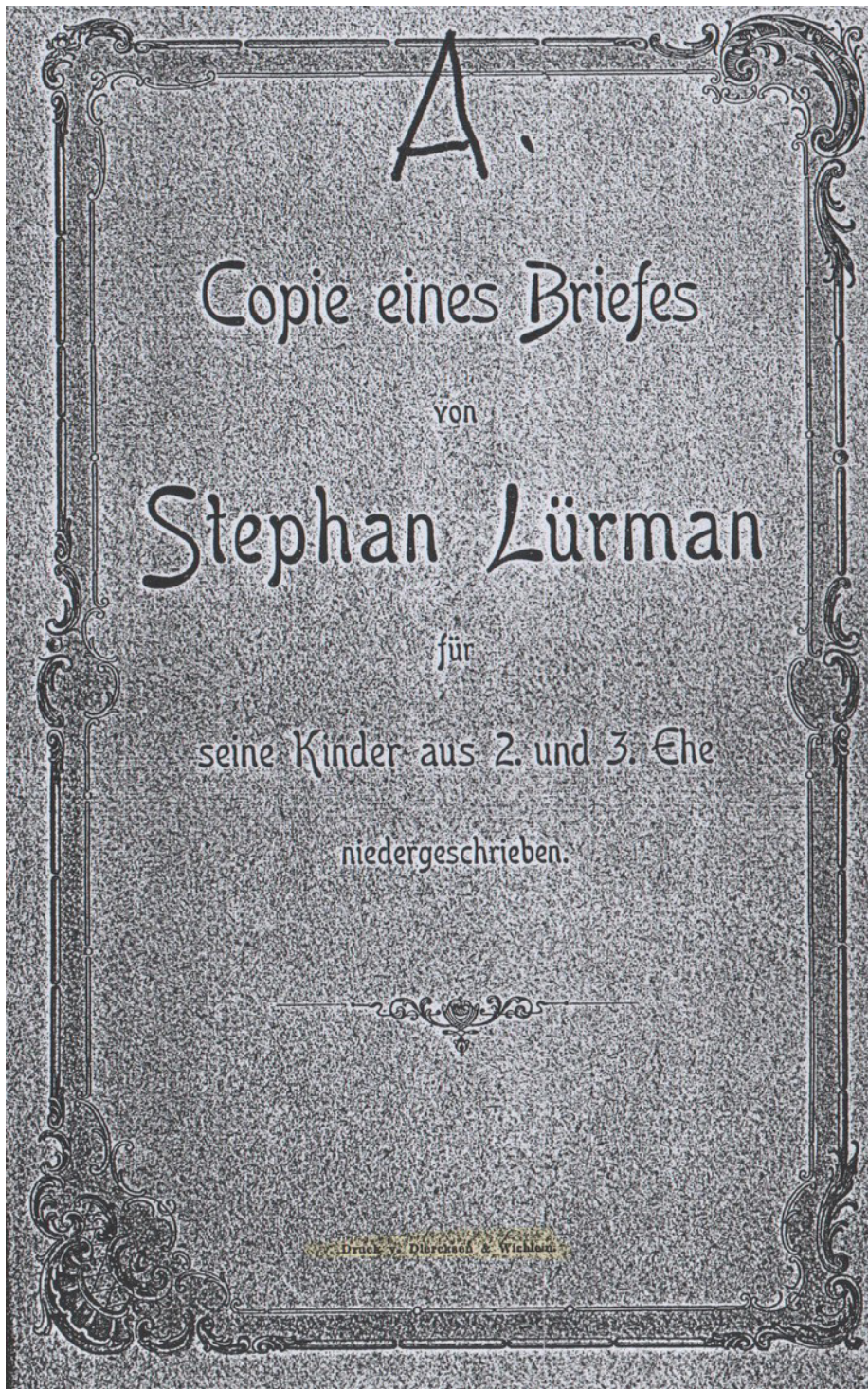


Abb. 222: „Copie eines Briefes von Stephan Lürman an seine Kinder aus 2. und 3. Ehe niedergeschrieben”. (1813) – Druck von Dierksen & Wiechle – Das Dokument stammt aus dem Archiv von DIE MAUS Gesellschaft für Familienforschung e.V., Bremen, Familiengeschichtliche Sammlung, Mappe Lürman, nicht nummeriert Seite D 001- D 018; Titelblatt (fotografiert von der Verfasserin)

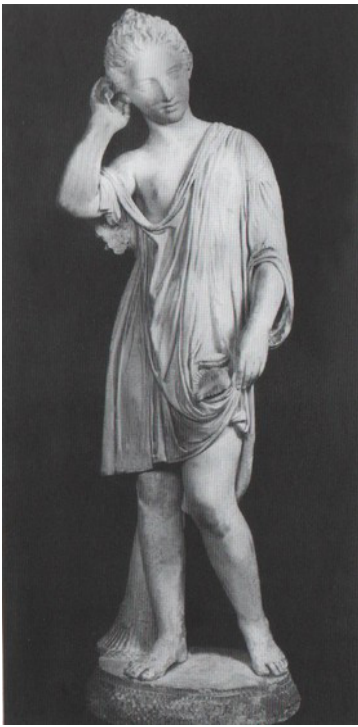


Abb. 223: Carl Steinhäuser, *Muschelmädchen*, Rom 1835/6, Gipsmodell, 144 x 44,5 x 41cm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (aus Kammerer-Grothaus 2004, S. 22, Abb. 8)

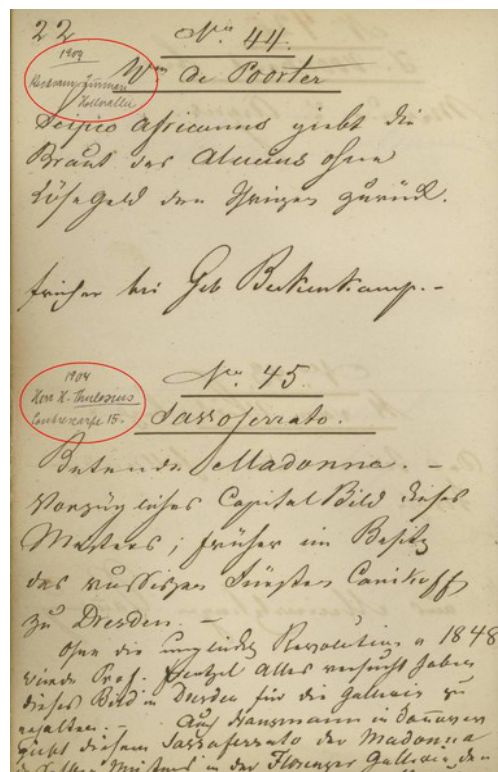
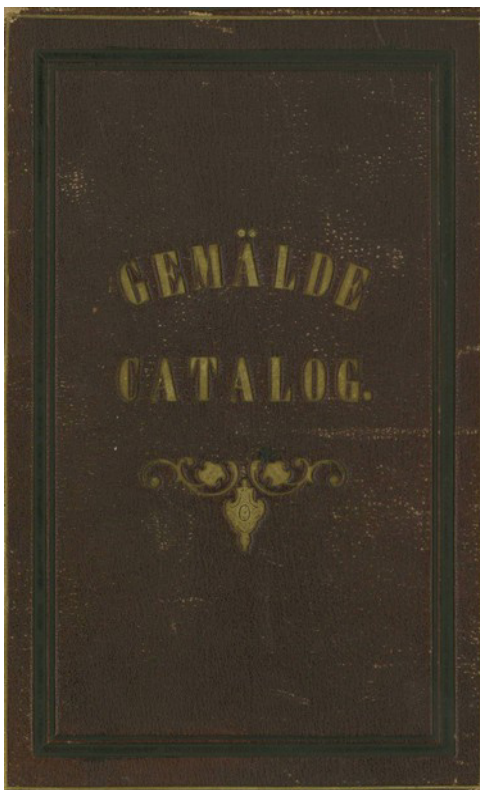


Abb. 224 und 225: Der handschriftlich von Theodor Gerhard Lürman verfasste Gemäldekatalog, Einband und S. 22 mit markierten Notizen zum Verbleib nach 1904 von Gustav Pauli, A KH Bremen

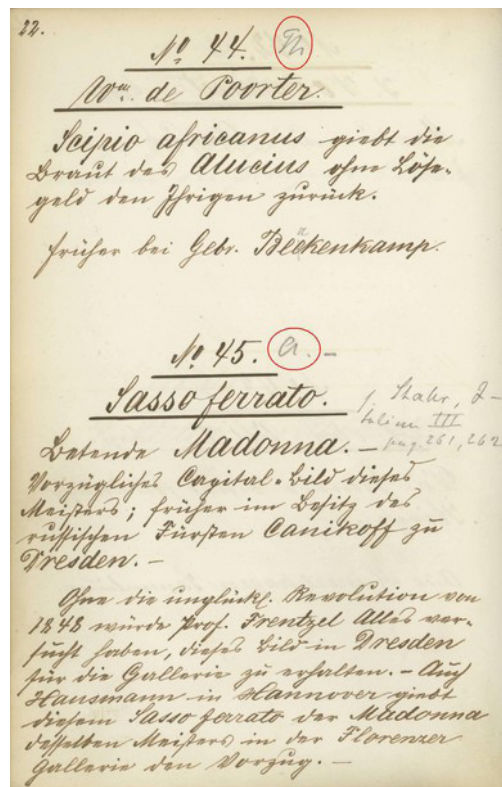
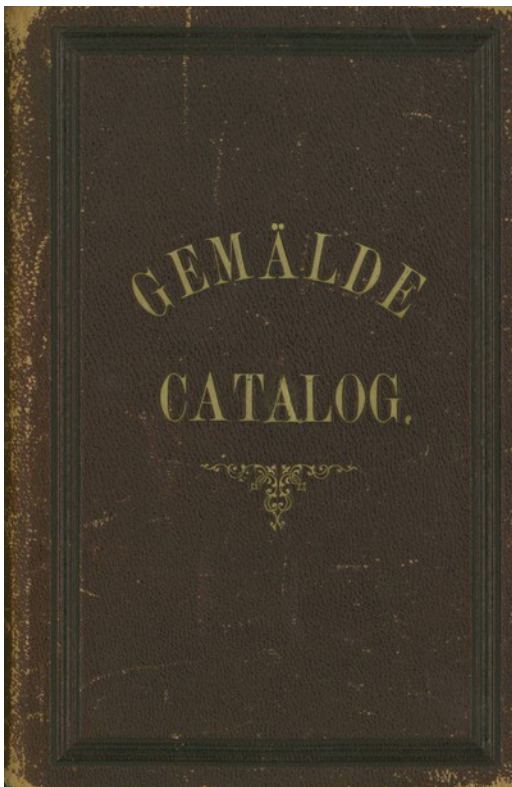


Abb. 226 und 227: Abschrift des originalen Gemäldekataloges der Sammlung Lürman, Einband und Seite 22 mit markierten Notizen zum Verbleib nach 1865 (Todesjahr von Theodor Gerhard Lürman), A KH Bremen

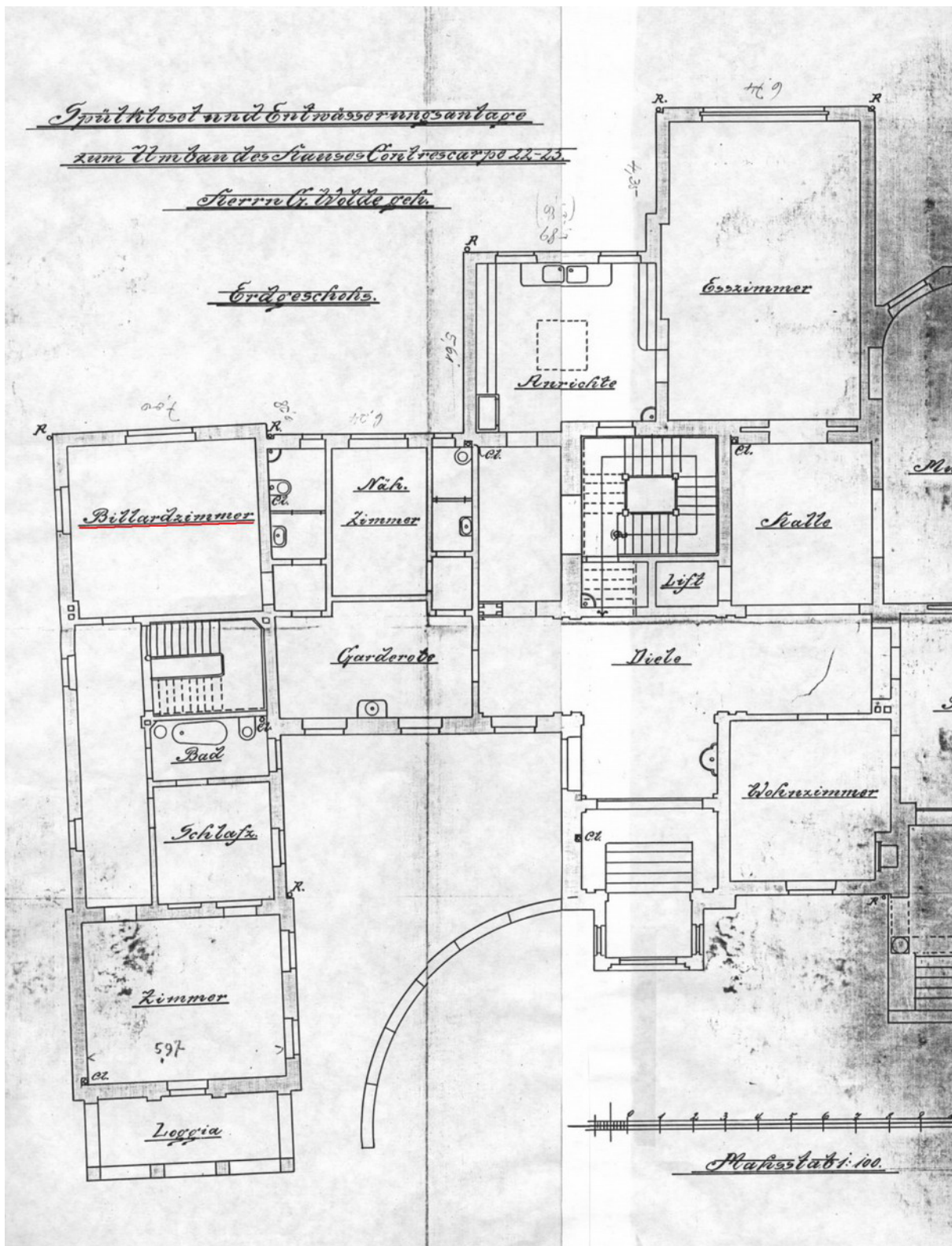


Abb. 228: Grundriss (Ausschnitt) des Erdgeschosses des ehemaligen Hauses von Theodor Lürman an der Contrescarpe 22, angefertigt anlässlich der Neuausstattung des Hauses mit einer Spülklosett- und Entwässerungsanlage durch den neuen Besitzer Wolde, ca. 1904. Markiert ist das sogenannte Billardzimmer, LfD Bremen, Planarchiv



Abb. 229: Gemäldesaal im 1. Obergeschoss der Galerie Alter Meister von Konsul Eduard F. Weber an der Alster 58/59 in Hamburg, 1912 (aus Schmincke 2004, S. 168)

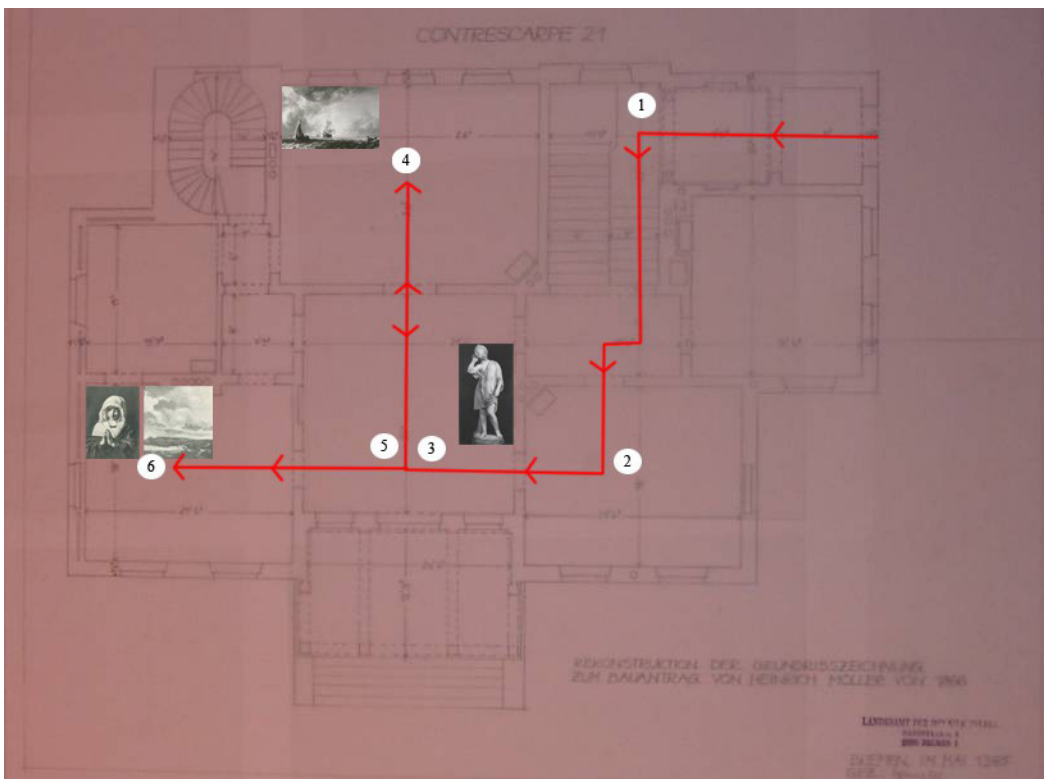


Abb. 230: Grundriss Contrescarpe 21, Wohnhaus von August Lürman. Markiert ist der Weg, den Kaiser Wilhelm II. 1890 im Haus beschritten haben soll. Eingefügt sind die im Zeitungsartikel erwähnten Gemälde, LfD Bremen, Planarchiv

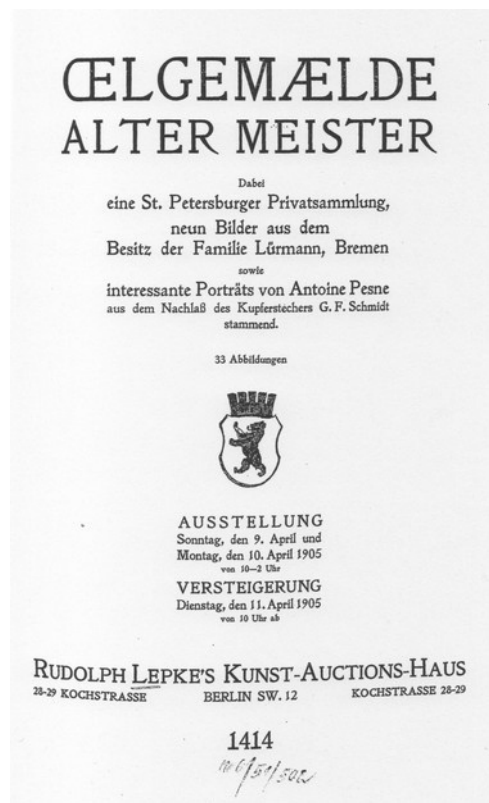
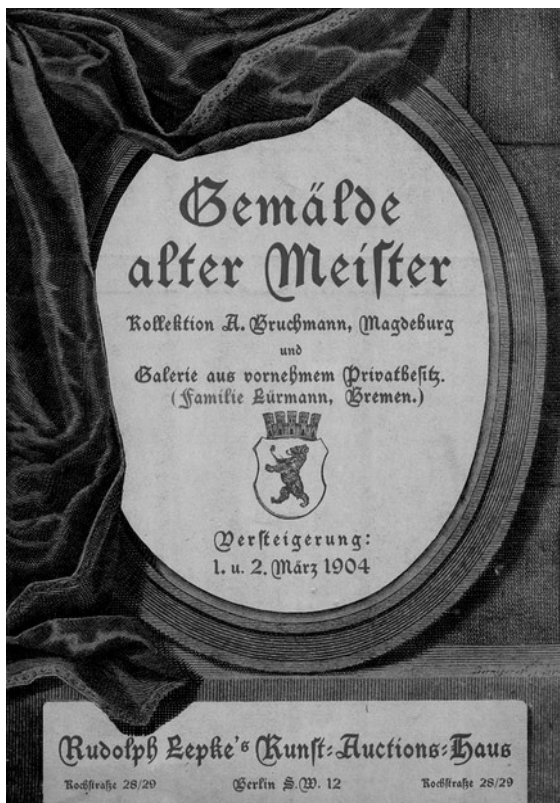


Abb. 231 und 232: Titelblätter der Auktionskataloge Rudolph Lepke/Berlin 1904 und 1905

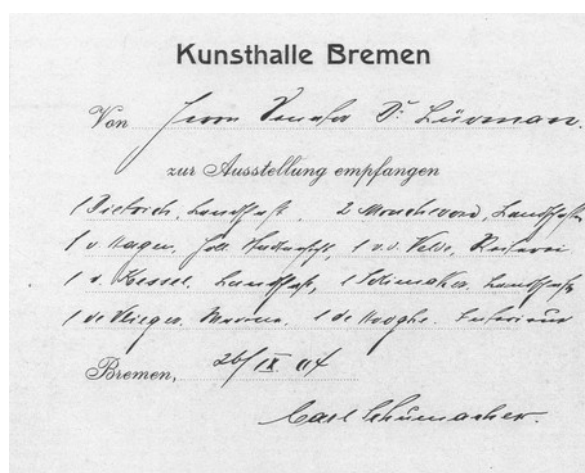
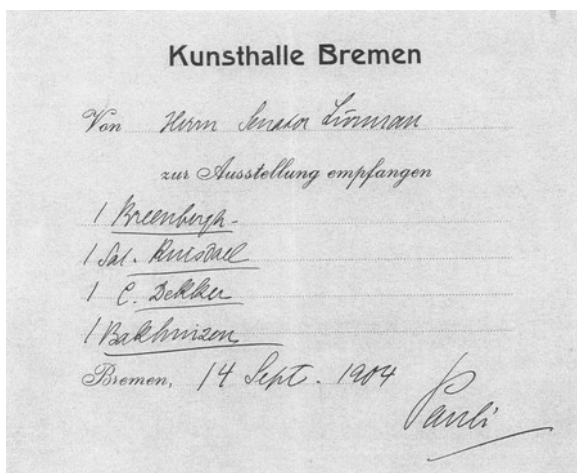
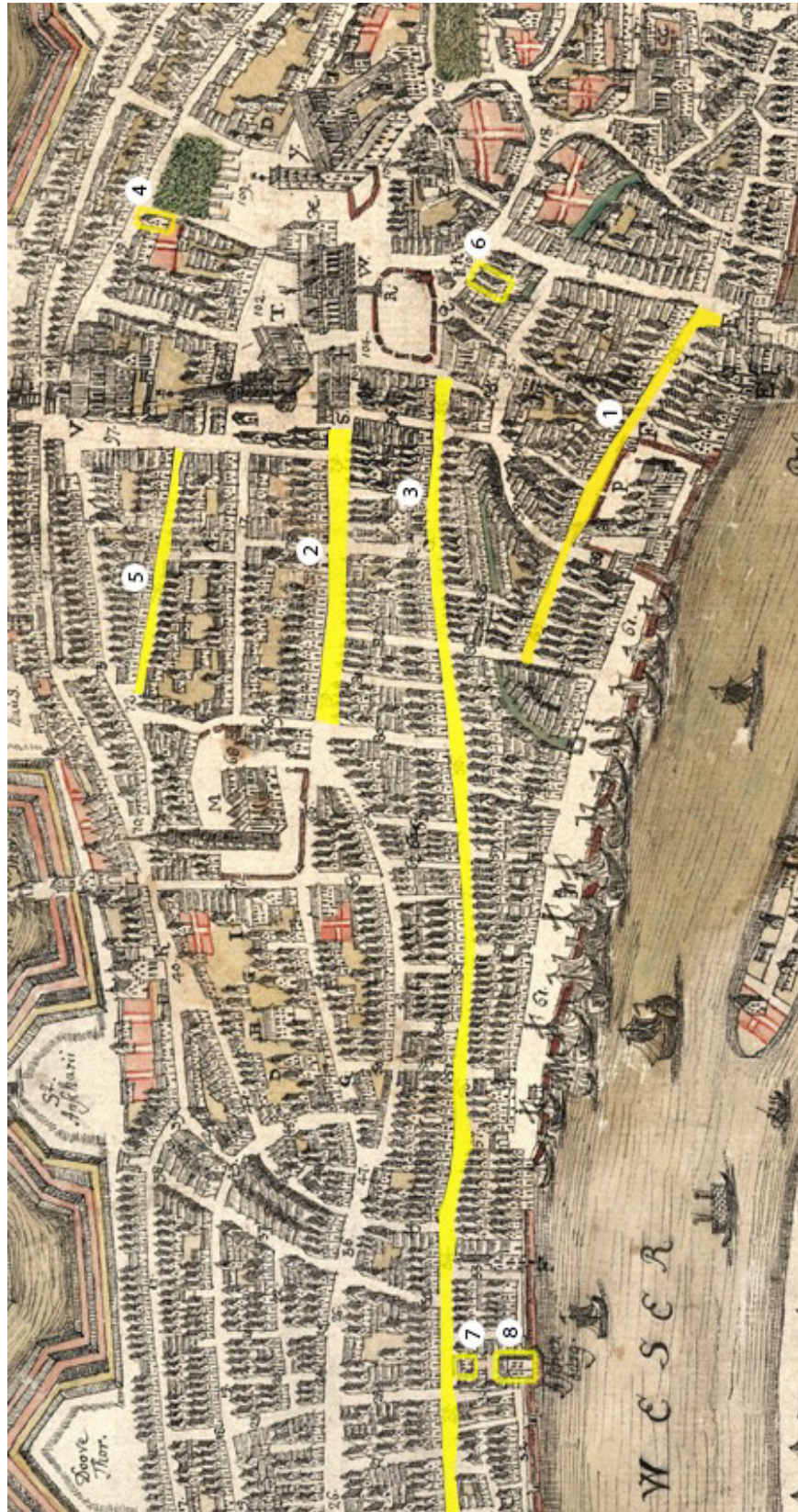


Abb. 233 und 234: Leihscheine der Kunsthalle Bremen, ausgestellt am 14. September 1904 von Gustav Pauli und am 26. September 1904 von Carl Schumacher, anlässlich der Ausstellung historischer Gemälde aus Bremer Privatbesitz im Oktober 1904 in der Kunsthalle Bremen. Ausgehändigt an den Leihgeber Friedrich August Theodor Lürman, dem Sohn von August Lürman, StA Bremen, Nachlass der Familie Lürman: 7,128

ANHANG



I. Grundriss der Keiserlichen-Freyen Reichs- und Ansee Stadt Bremen mit ihren Vorstaetten, der fürnehmsten Gebäuden nach dem Alphabeth- samt allen Strassen nach der Ziffer zu finden / gezeichnet und in Abriss gebracht von Joh. Daniel Heinbach [sic!], 1757 (StuUB Bremen, <http://gauss.suub.uni-bremen.de/suub/hist/index.jsp> (08. März 2015)), markiert von der Verfasserin und Tatjana Otta.

Legende zum markierten Stadtplan von 1757:

1. Martinistraße
2. Obernstraße
3. Langenstraße
4. Domshof, Ecke Schlüsselkorb, Standort des 1808 erbauten Gesellschaftshauses „Museum“
(Abb. 6)
5. Pelzerstraße: Dort befand sich die Druckerei und das Verkaufs- beziehungsweise Auktionshaus
von J. G. Heyse
6. Markt Nr. 16, Kontor- und Wohnhaus von Henrich Wilckens (Abb. 38)
7. Geeren Nr. 38, Unternehmenssitz der Familie Wilckens seit Martin Wilckens (Abb. 39)
8. Die Aschenburg an der Weser (Abb. 37 und 44)

II. Übersicht über die um 1835 in Bremen bzw. für Bremer Bürger tätigen Künstler, erstellt von Karl Theodor Oelrichs 1835 (Oelrichs 1835, S. 34 u. 35), ergänzt – wenn möglich – durch Vornamen, Lebensdaten und Geburts- und Sterbeorte, von der Verfasserin kursiv gesetzt (AKL Online und Online-Katalog der Kunsthalle Bremen):

Als Maler und Zeichner sind folgende aufgetreten:

Anton **Albers d. Ä.** (*Bremen 1765–1844 Lausanne*), Friedrich Adolph **Dreyer** (*Bremen 1780–1850 Bremen*), Johann Heinrich **Menken** (*Bremen 1766–1839 Bremen*), Gottfried **Menken** (*Bremen 1799–1838 Bremen*), Stephan **Messerer** (*Bremen 1798–1865 Bremen*), Jacob **Fehrmann** (*Bremen 1760–1837 Bremen*), Hermann **Lemke** (?), Carl **Steinhäuser** (*Bremen 1813–1879 Bremen*), Johann Christian Leberecht **Grabau** (*Bremen vor 1810–1874 Bremen*), Georg Johann **Walte** (*Bremen 1811–1890 Bremen*).

Außer diesen bremischen Künstlern arbeiteten hier in den letzten Jahren als Maler:

Feder aus Hannover (?), Bernhard Diedrich **Funke** aus Oldenburg (*Varel 1799–1837 Bremen*), Georg Friedrich Adolph **Schöner** aus Halberstadt (*Mannsbach/Hersfeld 1774–1841 Bremen*), Rudolph Friedrich Carl **Suhrlandt** aus Ludwigslust (*Ludwigslust 1774/1781–1862 Schwerin*), Karl **Baumbach** aus Ballenstädt [sic!] (*Ballenstedt 1794/95–1860 München*), Ernst **Hampe** aus Cassel (*Kassel/Bremen 1806/07–vor 1862 Rom*), Fr. Ad. **Schrimper** (*erwähnt vor 1804 in Bremen*), **Höhle** (?), Johann Heinrich **Bösse** (*Fürth (?) 1782–1841 Berlin*), **Toerner** (?), **Unger** (?).

Als Bildhauer sind zu nennen:

Hinrich **Frese** (*Bremen 1794–1869 Bremen*) und Carl **Steinhäuser** (*Bremen 1813–1879 Bremen*).

Als Stempelstecher und Graveur:

Johann Friedrich **Brenneke** (?), Diedrich **Wilkens** (*Bremen 1782–1869 Bremen*) und Carl **Wilkens** (*1813–1847*).

Als Architekten:

Jacob Ephraim **Polzin** (*Labiau 1778–1851 Bremen*), Friedrich Moritz **Stamm** (*Vörden/Minden 1793–1843 Bremen*), Arend **Poppe** (*Bremen 1775–1840 Bremen*), Christoph **Poppe** (*Bremen*), Gerhard **Tölcken** (?), Hinrich **Averdick** (?), Hermann **Rauschenberg** (?).

III. Ergänzung zu vorangehender Liste der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Bremen bzw. für Bremer Bürger tätigen Künstler und Architekten (anhand von BB, Hurm 1892, S. 145–150; Dettmann 1930, S. 19–23; Waldmann 1941, S. 245–247; Keller 1960, S. 136–147; Clauss 1989, S. 183–206; Wortmann 1988, S. 6–31; Becker 2000, S. 141–154 und Lorenz 2000, S. 22–25), **vervollständigt – wenn nötig – durch Vornamen, Lebensdaten und Geburts- und Sterbeorte, von der Verfasserin kursiv gesetzt** (AKL Online):

Künstler:

Ernst Heinrich **Abel** (Zerbst 1730/37 (?)–nach 1783 Hamburg), Johann Christoph Bernhard **Baese** (*Braunschweig 1790–1837 Madrid*), Johann Christoph **Berkenkamp** (Hannover 1739–1824 Bremen), Louis Ammy **Blanc** (Berlin 1810–1885 Düsseldorf), Friedrich Christoph **Bleidorn** (Hildesheim 1772–1829 Bremen), Friedrich **Brandes** (um 1770–1826 Bremen), Johann **Bremermann** (Bremen 1827–1897 Bremen), Peter **Brockmann** (Großenwede um 1802–1869 Bremen), Johannes **Duntze** (*Bremen 1823–1895 Düsseldorf*), Friedrich **Eberlein** (*1752–1822/24 Bremen*), Daniel Albrecht **Ernsting** (Bremen 1750–1820 Bremen), Carl Justus Harmen **Fedeler** (*Bremen 1799–1858 Bremen*), Johann Eberhard **Feilner** (*Köln 1802–1869 Bremen*), Johann Friedrich **Hennings** (*Bremen 1838–1899 München*), Carl **Kirchner** (*Bremen 1822–1869 Bremen*), Luise **Kugler** (*Stettin 1811–1884*), Carl Georg **Köster** (*Hamburg 1812–1893 Düsseldorf*), Gustav Adolph **Köttgen** (*Langenberg 1805–1882 Düsseldorf*), Friedrich Wilhelm **Kohl** (Bremen 1811–1864 Norderney), Diedrich Samuel **Kropp** (*Bremen 1824–1913 Bremen*), Gerhard Ludwig **Lahde** (*Bremen 1765–1833 Kopenhagen*), Arnold Hermann **Lossow** (*Bremen 1805 – 1874 München*), Ernst Christian Anton von **Lowtzow** (*von 1842 bis 1854 in Bremen erwähnt*), Johann Georg **Meyer von Bremen** (*Bremen 1813–1886 Bremen*), David **Munter** (*Bremen 1816–1879 Bremen*), Amalie **Murtfeldt** (Bremen 1828–1888 Bremen), Georg Ernest **Papendiek** (*Windsor 1788–1835 Bremen*), Johann Gottfried **Pflugfelder** (von 1805 bis 1813 in Bremen tätig), Gustav **Quentell** (Bremen 1816–1896 Detmold), Sophia Charlotta **Ringén** (geb. 1739), Ludwig **Rullmann** (Bremen (?) 1765–1822 Paris (?)), Philipp Johann Joseph **Scholl** (Bremen 1805–1861 Kopenhagen), Johann Christian August **Schwartz** (Hildesheim 1756–1814 Braunschweig), Johann Christian **Seipel** (*Bremen 1821–1851 München*), Adolf Georg Gustav **Steinhäuser** (*Bremen 1825–1858 Bremen*), Wilhelm **Steinhäuser** (*Bremen 1817–1903 Bremen*), Gerhard Friedrich **Stöver** (*Bremen 1795–1827 Bremen*), Georg Heinrich **Tischbein** (*Marburg/Lahn 1753/77–1848 Bremen*), Wilhelm **Tischbein** (*Haina 1750–1829 Eutin*), August Wilhelm **Wedeking** (*Bremen 1807–1875 München*), Johann Jacob **Witte** (*Bremen 1816–1894 Bremen*)

Architekten bzw. Baumeister:

Isaac Hermann **Altmann** (*Bremen 1777–1837 Bremen*), Wilhelm **Benque** (*Ludwigslust/Mecklenburg–Schwerin 1814–1895 Bremen*), Nicolaus **Blohm** (*Dreye/Bremen 1779–1855 Bremen*), Simon **Loschen** (*Bremen 1818–1902 Bremen*), Heinrich **Müller** (*Oberneuland/Bremen 1819–1890 Bremen*), Jacob Ephraim **Polzin** (*Labiau/Königsberg 1778–1851 Bremen*), Dietrich Christian **Rutenberg** (*Bremen 1782–1861 Hamburg*), Lüder **Rutenberg** (*Bremen 1816–1890 Bremen*), Alexander **Schröder** (*Dessau 1806–1877 Dresden*), Friedrich Moritz **Stamm** (*Arnsberg 1794–1845 Bremen (?)*).

IV. Auflistung der im Archiv der Kunsthalle Bremen und der Hamburger Kunsthalle sowie der Staats- und Universitätsbibliothek Bremen aufbewahrten Auktions- bzw. Sammlungskataloge aus Bremen (A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834, Kat. Br. 1834–1846 und Kat. Br. 1813–1902, A KH Hamburg und StUB Bremen) **mit Inhaltsangaben** (von der Verfasserin ergänzt und kursiv gesetzt) **und Nennung in entsprechenden Verzeichnissen und Datenbanken** (Lugt Online, Ketelsen 2002 und Getty Provenance Index Databases):

Kat. Aukt. Bremen 1772 (Unbekannte Slg.)

Verzeichniß unterschiedlicher von berühmten italiänischen, deutschen, französischen und niederländischen Mahlern verfertigten Schildereyen, worunter viele schöne Original-Stücke, nebst einige von Elfenbein mit großem Fleiß und Kunst ausgearbeitete Abbildungen, Statuen, und Brustbilder, welche am 15ten Septembr. 1772 in dem großen Kramer Amtshause hieselbst, durch den Ausmiener Joh. Gerh. Schiphorst öffentlich denen Höchstbietenden verkauft werden sollen. Der Anfang ist Vormittags um 9 Uhr. Bremen, gedruckt bey Friedrich Meyer.

(131 Gemälde, 2 Zeichnungen und 13 Elfenbeinarbeiten)

(A KH Hamburg, 1961/40)

(Ketelsen 2002, Nr. 71, entspricht Eintrag i.d. Getty Provenance Index Databases, D-71)

Kat. Aukt. Bremen 1781 (Slg. Duntze)

Verzeichnis einer ausgesuchten Sammlung meist Niederländischer Gemählde welche am (handschriftlich notiert: 10. Sept. d. J.) ohnfern dem Osterthore verkaufet werden sollen.

Bremen, 1781, gedruckt bey Friedrich Meier, E. Hochedlen Hochw. Raths Buchdrucker .

(158 Gemälde, Aufbewahrung der Gemälde in Wohnräumen ersichtlich, Notizen zu Käufern und Preisen)

(StuB Bremen, Brem. c. 1211, Nr. 2a)

(Ketelsen 2002, Nr. 137, entspricht Eintrag i.d. Getty Provenance Index Databases, D-A137)

Kat. Aukt. Bremen 1788 (Unbekannte Slg.)

Verzeichniß einer Sammlung größtentheils ausgesuchter Gemählde, welchen den (handschriftlich notiert: 23ten Octobr.) dieses Jahres zu Bremen, in einem wohlbekannten Hause, im Schüsselkorbe belegen, öffentlich den Höchstbietenden verkauft werden sollen, durch den Ausmiener und Notarius Johann Pape. Bremen, gedruckt bey sel. Friedrich Meiers Erben 1788.

(161 Gemälde)

(A KH Hamburg, Aukt.1788)

Kat. Aukt. Bremen 1791 (Unbekannte Slg.)

Gemälde welche am 6ten Junii 1791 in Bremen öffentlich verkauft werden sollen. Bremen, gedruckt bey sel. Friedrich Meiers Erben.

(183 Gemälde, Notizen zu Preisen)

(StUB Bremen, Brem. c. 1211, Nr. 2b)

Kat. Aukt. Bremen 1806 (Unbekannte Slg.)

Verzeichniß einer aus beinahe 200 Stück bestehenden Gemäldesammlung worunter sich viele Stücke von ausgezeichneten Meistern befinden, welche nebst 100 Kupferstichen mit und ohne Rahmen und Glas so wie auch einer Parthey lediger Rahmen den 2ten Juny 1806 und folgende Tage Vormittags von 9 bis 12 und Nachmittags von 2 bis 5 Uhr auf dem hiesigen Gymnasio durch den Auctionator Johann Georg Heyse öffentlich dem Meistbietendem verkauft werden sollen. Bremen gedruckt bey Daniel Meier.

(87 Gemälde, 17 Kupferstiche, 85 „lose Blätter“, 6 Druckgraphiken „in Rahmen und Glas“ und 10 Tuschezeichnungen auf Pergament)

(StUB Bremen, Brem. c. 1211, Nr. 2c)

Kat. Aukt. Bremen 1811 (Slg. Oelrichs)

Catalogue de la collection choisie de tableaux et esquisses des maitres les plus celebres, des ecoles italienne, flamande, allemande et autres de feu Mr. George Oelrichs, ci-devant senateur de la ville de Bremen. exposé à la vente à Bremen, 1811.

(310 Gemälde und 53 Skizzen bzw. Zeichnungen)

(A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834)

Kat. Slg. Bremen 1813 (Slg. Tietjen)

Catalog über die von dem Kunsthändler Erdw. Tietjen hinterlassenen Oelgemälde, Bremen, Dr. Focke (11. Januar 1813) (handschriftlich notiert links oben: Herrn Dr. Harms ... Dr. Focke) (Handschriftlich notiert unten: die Brüder Eberh. Focke und Dr. Christian Focke schossen in (...) dieser Auktion – eine Vereinbarung, mit einem Entschluß von (?) 200 β (= Pistolen?) gemeinschaftlich Gemälde anzukaufen. In der Tietjenschen Auktion kauften sie ca. 73 Gemälde für 308 (?) 54gr (= Grote ?). Einzelne der angekauften Gemälde sind dann im Laufe der Jahre verkauft oder verschenkt, der angekaufte Besitz ist unter die beiden Eigenthümer getheilt worden, als Dr. Christian Focke 1852 starb, waren unter den in seinem Nachlass befindlichen 76 Gemälde noch 33 Stück, die nachweislich aus der Tietjenschen Auktion stammten. 28.4.(18)95 (handschriftlicher Katalog).

(290 Gemälde, Notizen zu Käufern und Preisen)

(A KH Bremen, Kat. Br. 1813–1902)

Kat. Aukt. Bremen 1825 (Unbekannte Slg.)

Verzeichniss einer Gemälde-Sammlung welche Anfangs December dieses Jahres gleich nach Beendigung der von Herren Mooyer & Sohn angekündigten Gemälde-Versteigerung in Bremen durch den Auctionar J. G. Heyse öffentlich den Meistbietenden verkauft werden soll. Bremen, gedruckt bei Johann Georg Heyse, 1825.

(85 Gemälde)

(A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834)

(Lugt Nr. 11005)

Kat. Aukt. Bremen März 1826 (Slg. Berkenkamp)

Verzeichniss einer Sammlung von Gemälden, Handzeichnungen und Kupferstichen berühmter Meister, welche der Maler Berkenkamp nachgelassen hat und die auf Verordnung des Herrn Doctor Daniel Motz als Executor testamenti desselben am 29. März 1826 und den folgenden Tagen Morgens von 10–12 Uhr und Nachmittags von 3–5 Uhr durch den Ausmiener Polemann auf dem Hör-Saale der Gelehrten-Schule in Bremen öffentlich den Meistbietenden verkauft werden sollen. Bremen, gedruckt bei Johann Georg Heyse.

(225 Kupferstiche in losen Blättern, 102 Hefte, 93 Handzeichnungen, 5 Kupferstiche in Rahmen und hinter Glas, 40 Zeichnungen und Wasserfarben-Malereien in Rahmen und hinter Glas, 33 Ölgemälde, 23 Bücher, 8 Kupferplatten, 2 Basreliefs, 3 Rahmen)

(A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834)

Kat. Aukt. Bremen Juny 1826 (Unbekannte Slg.)

Verzeichniss einer Gemälde-Sammlung von berühmten Meistern aller Schulen welche den 19. Juny 1826 u. f. Tage in Bremen durch den Auctionar J. G. Heyse auf dem grossen Hörsale der hiesigen Gelehrtschue an der Domsheide öffentlich den Meistbietenden verkauft werden soll. Bremen, gedruckt bei Johann Georg Heyse.

(166 Gemälde)

(A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834)

Kat. Aukt. Bremen März 1827 (Unbekannte Slg.)

Verzeichniss einer Gemälde-Sammlung von berühmten Meistern verschiedener Schulen welche den 22. März 1827 und folgende Tage in Bremen durch den Auctionator J. G. Heyse in dessen Wohnhause Pelzerstrasse No. 9 öffentlich den Meistbietenden verkauft werden soll. Bremen, gedruckt bei Johann Georg Heyse (darunter handschriftlich notiert: Se. Hochwohlgeboren Herrn Dr. Senator Klugkist).

(67 Gemälde)

(A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834)

Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen)

Verzeichniss einer (handschriftlich notiert: der Meinertzhagenschen) Gemälde-Sammlung größtentheils aus Bildern berühmter Meister bestehend die am 23. Mai dieses Jahres auf dem Hörsale der Gelehrten-Schule in Bremen Morgens von 10 bis 1 Uhr durch den Auctionator J. G. Heyse öffentlich den Meistbietenden verkauft werden soll. Bremen 1827, gedruckt bei Johann Georg Heyse.

(121 Gemälde, Notizen zu Käufern und Preisen)

(A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834)

Kat. Aukt. Bremen Juny 1827 (Unbekannte Slg.)

Verzeichniss einer Gemälde-Sammlung von berühmten Meistern verschiedener Schulen welche den 21. Juny 1827 u. f. T. auf dem Hörsale der Gelehrten-Schule in Bremen durch den Auctionator J. G. Heyse öffentlich den Meistbietenden verkauft werden soll. Bremen, gedruckt bei Johann Georg Heyse (handschriftlich notiert: Se. Hochwohlgeborene Herrn Senator Dr. Klugkist).

(131 Gemälde)

(A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834) (Lugt Nr. 11494)

Kat. Aukt. Bremen Dezember 1827 (Unbekannte Slg.)

Verzeichniss von Kupferstichen und Handzeichnungen unter welchen sich sowohl seltene Blätter alter Meister als auch zu Zimmerverzierungen dienliche von Meueren (?) sich finden um die am 20ten December d. J. und den folgenden Tagen in den Morgenstunden von 10 bis 1 Uhr durch den Auctionator J. G. Heyse in dessen Wohnung in der Pelzerstraße an den Meistbietenden verkauft werden sollen. Bremen, 1827 (handschriftlicher Katalog)

(335 Kupferstiche, 49 Handzeichnungen, 37 Kupferstiche hinter Rahmen und Glas)

(A KH Bremen, Kat. Br. 1813–1902)

Kat. Aukt. Bremen 1828 (Unbekannte Slg.)

Verzeichniss einer Gemälde-Sammlung von berühmten Meistern verschiedener Schulen welche den 28. März 1828 u. f. T. auf dem Hörsaale der Gelehrten-Schule in Bremen durch den Auctionator J. G. Heyse öffentlich verkauft werden soll. Bremen, gedruckt bei Johann Georg Heyse (handschriftlich notiert: Dem löbl. Kunst-Verein ten Herrn Senator Dr. Klugkist).

(112 Gemälde)

(A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834)

Kat. Aukt. Bremen 1829 (Unbekannte Slg.)

Verzeichniss einer Gemälde-Sammlung von berühmten Meistern verschiedener Schulen welche den 22. April 1829 u. f. T. auf dem Hörsaale der Gelehrten-Schule in Bremen durch den Auctionator (sic!) J. G. Heyse öffentlich den Meistbietenden verkauft werden soll. Bremen, gedruckt bei Johann Georg Heyse. (handschriftlich oben notiert: Herrn A. H. Norwich Wohlgeboren, mit Bleistift: 84 IX).

(135 Gemälde)

(A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834)

Kat. Aukt. Bremen 1830 (Unbekannte Slg.)

Verzeichniss einer Gemälde-Sammlung von berühmten Meistern verschiedener Schulen welche Dienstag den 20. April 1830 auf dem Hörsaale der Gelehrten-Schule in Bremen durch den Auctionator J. G. Heyse öffentlich den Meistbietenden verkauft werden soll. Bremen, gedruckt bei Johann Georg Heyse. (oben handschriftlich notiert: Herrn Senator Dr. Klugkist Hochwohlgeborn).

(60 Gemälde, Notizen zu Käufern und Preisen)

(A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834).

Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlichs)

Verzeichniss einer Gemälde-Sammlung ausgezeichneter Künstler nachgelassen von dem verstorbenen Herrn Gerhard Christian Garlichs welche Montag den 24. October 1831 (handschriftlich durchgestrichen und darüber notiert: 19. März 1832) u. f. Tage Morgens von 10 bis 12 Uhr auf dem Hörsaale der Gelehrten-Schule in Bremen durch den Auctionator J.G. Heyse öffentlich dem Meistbietenden verkauft werden soll. Bremen, gedruckt bei Johann Georg Heyse.

(322 Gemälde, 41 Kupferstiche hinter Rahmen u. Glas, Notizen zu Käufern und Preisen)

(A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834)

(Lugt Nr. 12775 und 12911)

Kat. Aukt. Bremen 1832 (Slg. Becher)

Verzeichniss einer Sammlung von werthvollen Oelgemälden, Kupferstichen, Steindrücken und Zeichnungen in losen Blättern, ferner von medicinischen und chirurgischen Büchern, chirurgischen Instrumenten etc. aus dem Nachlasse des seel. Wundarzt F. A. Becher, welche (mit Ausnahme der chirurgischen Instrumente etc.) Montag den 17 December d. J. u. f. Tage des Vormittags von 10 bis 1 Uhr durch den Auctionator J. G. Heyse, in dessen Wohnhause, Pelzerstrasse Nro. 9. öffentlich den Meistbietenden verkauft werden soll. Bremen, 1832, gedruckt bei Johann Georg Heyse (handschriftlich vermerkt: Herrn Senator Dr. Klugkist hochwohlgeboren).

(453 Gemälde, 189 Radierungen, 78 Steindrucke, 43 Zeichnungen, 324 medizinische Bücher und 49 chirurgische Instrumente)

(A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834)

(Lugt Nr. 13158)

Kat. Aukt. Bremen April 1834 (Unbekannte Slg.)

Verzeichniss einer Sammlung Oelgemälde von guten Meistern nebst Kupferstichen in Rahmen und in losen Blättern und einigen Steindrücken welche am Montag, den 7. April 1834 Morgens von 10 Uhr an auf dem Hörsaale der Gelehrten-Schule in Bremen durch den Auctionator L. W. Heyse öffentlich versteigert werden sollen. Bremen, gedruckt bei Johann Georg Heyse.

(32 Gemälde, 40 Kupferstiche in Rahmen u. hinter Glas, 39 Gemälde, 10 Kupferstiche unter Rahmen u. Glas, 20 Steindrücke in losen Blättern, 3 Kupferstiche in losen Blättern)

(A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834)

Kat. Aukt. Bremen Oktober 1834 (Unbekannte Slg.)

Verzeichniss einer Sammlung Oelgemälde von berühmten Meistern verschiedener Schulen, welche Montag, den 27. October 1834 Morgens von 10 Uhr an auf dem Hörsaale der Gelehrten-Schule in Bremen durch den Auctionator L.W. Heyse öffentlich den Meistbietenden verkauft werden sollen. Bremen, gedruckt bei Johann Georg Heyse.

(69 Gemälde)

(A KH Bremen, Kat. Br. 1834–1846)

Kat. Aukt. Bremen 1836 (Unbekannte Slg.)

Verzeichniss einer Sammlung werthvoller Ölgemälde und schöner, theils in Rahmen gefasster, theils loser Kupferstiche, welche („Ende“ durchgestrichen und darüber geschrieben: „am 20ten“ September dieses Jahres „an einem durch die Bremer Zeitung näher zu bestimmenden Tage“ durchgestrichen) Morgens von 10 bis 1 Uhr und Nachmittags von 3 bis 5 Uhr auf dem Hörsaale der Gelehrten-Schule in Bremen durch den Auctionator L.W. Heyse öffentlich den Meistbietenden verkauft werden soll. Bremen, 1836, gedruckt bei Carl Schünemann (handschriftlich notiert: Herr Senator, Dr. Klugkist hochwohlgeboren).

(44 Gemälde, 27 Kunstblätter hinter Glas u. Rahmen, 20 Bände Kupferstiche u. Wasserfarben-Malereien, Notizen zu Urheberschaft und Qualität der Werke)

(A KH Bremen, Kat. Br. 1834–1846)

(Lugt Nr. 14458)

Kat. Aukt. Bremen 1837 (Unbekannte Slg.)

Verzeichniss einer Sammlung Oelgemälde welche am Freitag den 26. Mai Morgens von 10 Uhr an im Hause, Pelzerstrasse No. 9 in Bremen durch den Auctionator Ludw. Wilh. Heyse öffentlich den Meistbietenden verkauft werden soll. Bremen, gedruckt bei Johann Georg Heyse, 1837. (handschriftlich notiert: Herrn Senator Dr. Klugkist, hochwohlgeboren).

(102 Gemälde, Notizen zu Urheberschaft und Qualität der Werke)

(A KH Bremen, Kat. Br. 1834–1846)

Kat. Aukt. Bremen 1838 (Unbekannte Slg.)

Verzeichniss einer Sammlung Oelgemälde und Kupferstiche welche am Dienstag den 15. Mai Morgens von 10 Uhr an im Hause, Sögestrasse No. 41 in Bremen durch den Auctionator Ludw. Wilh. Heyse öffentlich den Meistbietenden verkauft werden soll. Bremen, gedruckt bei Johann Georg Heyse, 1838.

(54 Gemälde, 61 Kupferstiche, 9 Gemälde, 34 Gemälde, 9 schwarze Kunstblätter, 12 Aqua tinta, 11 illuminierte Blätter, 10 Handzeichnungen, 3 Karten)

(A KH Bremen, Kat. Br. 1834–1846)

Kat. Aukt. Bremen 1839 (Slg. Baese)

Verzeichniss der von dem Maler J. C. Baese nachgelassenen und von ihm nach den berühmtesten Meistern copirten Gemälde welche am 13. Mai 1839 Morgens um 11 Uhr auf dem Hörsaale der Gelehrten-Schule in Bremen durch den Auctionator Ludw. Wilh. Heyse den Meistbietenden verkauft werden sollen. Bremen, gedruckt bei Johann Georg Heyse, 1839.

(15 Gemälde)

(A KH Bremen, Kat. Br. 1834–1846)

Kat. Aukt. Bremen 1840 (Unbekannte Slg.)

Verzeichniss einer Sammlung Oelgemälde welche am Donnerstag, den 30. April Morgens von 10 Uhr an im Hause Pelzerstrasse No. 9 in Bremen durch den Auctionator Ludw. Wilh. Heyse öffentlich den Meistbietenden verkauft werden soll. Bremen, gedruckt bei Johann Georg Heyse, 1840.

(35 Gemälde, Notizen zur Urheberschaft und Qualität der Werke)

(A KH Bremen, Kat. Br. 1834–1846)

Kat. Aukt. Bremen 1840 (Unbekannte Slg.)

Verzeichniss einer Sammlung gelungener Copieen nach Zeichnungen und Gemälden berühmter Meister welche am Mittwochen (sic!), den 27. Mai 1840 Morgens um 10 Uhr im Hause Pelzerstrasse No. 9 in Bremen durch den Auctionator Ludw. Wilh. Heyse den Meistbietenden verkauft werden sollen. Bremen, gedruckt bei Johann Georg Heyse, 1840.

(21 Gemälde (Kopien))

(A KH Bremen, Kat. Br. 1834–1846)

Kat. Aukt. Bremen 1841 (Unbekannte Slg.)

Verzeichniss einer Sammlung Oelgemälde welche am Montag, den 26. April Morgens um 10 Uhr auf dem grossen Hörsaale der Gelehrten-Schule an der Domsheide in Bremen durch den Auctionator Ludw. Wilh. Heyse öffentlich den Meistbietenden verkauft werden soll. Bremen, gedruckt bei Johann Georg Heyse, 1841.

(100 Gemälde, Notizen zur Urheberschaft und Qualität der Werke)

(A KH Bremen, Kat. Br. 1834–1846) (Lugt Nr. 16182)

Kat. Aukt. Bremen 1844 (Slg. Burchard)

Verzeichniss einer werthvollen Sammlung von Original-Oelgemälden nachgelassen von dem verstorbenen Herrn J. C. C. Burchard welche Donnerstag, den 14. März 1844 u. a. f. Tage Morgens um 10 Uhr auf dem Hörsaale der Gelehrten-Schule in Bremen durch den Kunst-Makler F. A. Dreyer öffentlich den Meistbietenden verkauft werden soll. Bremen, gedruckt bei Johann Georg Heyse.

(94 Gemälde, Notizen zu Käufern und Preisen)

(A KH Bremen, Kat. Br. 1834–1846) (Lugt Nr. 17287)

Kat. Aukt. Bremen 1846 (Unbekannte Slg.)

Verzeichniss einer werthvollen Sammlung von Oelgemälden, Kupferstichen und Lithographien, welche Mittwoch den 6. October und am folgenden Tage Morgens 9 ½ Uhr auf dem Hörsaale der Gelehrten Schule in Bremen durch den Kunstmakler F. A. Dreyer öffentlich den Meistbietenden verkauft werden soll. Bremen, gedruckt bei C. Geffken. (handschriftlich notiert: 1846 fiel der 6 Oct. auf einen Mittwoch, Jahr unbekannt, 1850, F.A. Dreyer starb 1850. 21/5.).

(71 Kupferstiche u. Lithographien, 72 in vergoldete Rahmen gefasste Kupferstiche u. Lithographien, 15 Kupferstiche u. Lithographien, 3 Zeichnungen, 10 italienische Studien auf Papier in Öl von Hampe, 44 Gemälde)

(A KH Bremen, Kat. Br. 1834–1846)

Kat. Aukt. Bremen 1853 (Unbekannte Slg.)

Verzeichniss einer ausgezeichneten Sammlung von Gemälden, welche am Donnerstag den 21. (?) pünktlich 10 ½ Uhr in oberen Saale des Kramer-Amtshauses öffentlich an den Meistbietenden verkauft werden soll, unter den gewöhnlichen Verkaufsbedingungen. Die Bilder sind bis zum Verkaufstage, täglich von Morgens 10 bis Abends 7 Uhr im Verkaufslocale frei zu besehen. Die Ablieferung der Bilder geschieht am Verkaufstage, nachmittags zwischen 3 u. 4 Uhr gegen baare Zahlung in Ld'or à 5 rth. Bremen, den 16. April 1853. (handschriftliches Dokument).

(66 Gemälde)

(A KH Bremen, Kat. Br. 1813–1902)

V. Auflistung der im Kat. Slg. Lürman benannten Vorgängersammlungen bzw. Vorbesitzer
(Angaben aus dem Kat. Slg. Lürman sind kursiv gesetzt)

Ort	Vorgängersammlung bzw. Vorbesitzer (u.a. anhand des BA und der ADB)	Ort und Datum der Versteigerung bzw. des Verkaufs (anhand von Lugt I u. II. und anhand von entsprechenden Bremer Auktionskatalogen)	Kat. Slg. Lürman
<i>Amsterdam</i>	<i>H. Braamkamp</i> (Gerrit Braamkamp (1699–1771))	Amsterdam, Juli 1771 (Lugt I., Nr. 1950)	Nr. 134
<i>Berlin</i>	<i>Reimer</i> (G. A. Reimer (1776–1842), ADB, Bd. 27, S. 709–712)	Berlin, März 1843 (Lugt II., Nr. 16921)	Nr. 221
<i>Braunschweig</i>	<i>Stobwasser</i> (J. H. Stobwasser (1740–1829), ADB, Bd. 36, S. 275–279)	Unbekannt	Nr. 99, 125
Bremen	<i>Bagelmann</i> (Unbekannt)	Unbekannt	Nr. 88, 90, 94, 97, 115, 120, 137, 138, 151, 154 u. 155, 201
Bremen	<i>Gebr. Berkenkamp</i> (Johann Christoph Berkenkamp (1739–1824))	Bremen 1826 (Kat. Aukt. Bremen März 1826 (Slg. Berkenkamp))	Nr. 44, 192
Bremen	<i>C. C. Burchard</i> ((Johann) Conrad Christian Burchard (1780–vor 1844))	Bremen 1844 (Kat. Aukt. Bremen 1844 (Slg. Burchard))	Nr. 203
Bremen	<i>Senator Dr. Castendyk</i> (Dr. Gerhard Castendyk (1769–1801) oder Dr. Bruno Castendyk (1771–1814))	Unbekannt	Nr. 59, 100, 107, 139 u. 140, 250
Bremen	<i>Garlich</i> (Gerhard Christian Garlichs (1778–1830))	Bremen 1831/32 (Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlichs))	Nr. 79, 89, 98, 119, 226
Bremen	<i>Lambert</i> (Lambert Lambertz (1726–1791) oder Lambert Magnus Lambertz (1764–1810))	Unbekannt	Nr. 63, 65, 79, 135, 142, 226
Bremen	<i>Meinertzhagen</i> (mehrere mögliche Personen – u. a. Zeitgenossen von Theodor Gerhard Lürman)	Bremen 1827 (Kat. Aukt. Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen))	Nr. 43, 47, 48, 58, 77, 78, 112, 128, 129, 132, 133, 136, 146, 176 u. 207
Bremen	<i>Regierungsrat Meyer</i> (Nicolaus Meyer (1775–1855))	Unbekannt	Nr. 92
Bremen	<i>Richter Oelrich</i> (Dr. Georg Oelrichs (1754–1809))	Bremen 1811 (Kat. Aukt. Bremen 1811 (Slg. Oelrichs))	Nr. 175
Bremen	<i>von Post</i> (Dr. jur. Albert Hermann (von) Post (1777–1850))	Unbekannt	Nr. 141, 143, 173, 174 u. 236
Bremen	<i>Fr. Schröder</i> (Friedrich Schröder (1775–1835))	Unbekannt	Nr. 189
Bremen	<i>Professor Stork</i> (Adam Storck (1780–1822))	Unbekannt	Nr. 123 u. 124
Bremen	<i>Thorspecken</i> (F. Thorspecken (Lebensdaten unbekannt))	Unbekannt	Nr. 92 u. 150
Bremen	<i>Wakerbart</i> (Unbekannt)	Unbekannt	Nr. 106, 111, 144, 152, 200

Bremen	<i>Familie Wichelhausen in der Ansgariithorstraße</i> (möglicherweise F. J. Wichelhausen, Kaufmann, wohnte 1844 in der Ansgariithorstraße 14, BA 1844, S. 295)	Unbekannt	Nr. 61 u. 62
Bremen	<i>Aeltermann Wilhelmi</i> (Engelbert Wilhelmi (1774–1837))	Unbekannt	Nr. 162
Bremen	<i>Peter Wilkens</i> (Peter Wilckens (1735–1809))	Unbekannt	Nr. 171

VI. „Namensliste der hiesigen Gemäldebesitzer“, handschriftliches Dokument, vermutlich nach 1827 verfasst, fett gedruckt (A KH Bremen, Nachlass Hieronymus Klugkist: Schatulle (ohne Signatur)), **ergänzt – wenn möglich – durch Lebensdaten** (BB, digitale Ortsfamilienbücher der MAUS Gesellschaft für Familienforschung e.V., Bremen, Ueltzen-Barckhausen 1933, Schulz 2002 a, Schulte / Wurthmann 2004, Schwarzwälder 2002), **Berufs- bzw. Amtsbezeichnung und Wohnort** (BA 1828) **und gegebenenfalls stattgefundener Unterzeichnung und damit Unterstützung von Dreyers Gesuch von 1817** (Dreyer 1817, in: Protokollbuch des Kunstvereins in Bremen, A KH Bremen, Vorstandsprotokolle 1823–1849: 24 a, siehe Anhang XX.), **Mitgliedschaft im Kunstverein in Bremen 1824** (Gesetze des Kunstvereins in Bremen 1824, o. S. unter „Verzeichnis der Mitglieder des Kunstvereins“ (StUB Bremen, Kunstverein, Brem.c.158a.Nr.1)) **sowie einem Nachweis über einen überlieferten Sammlungs- oder Auktionskatalog** (A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834, Kat. Br. 1834–1846 und Kat. Br. 1813–1902, A KH Hamburg und StUB Bremen, siehe Anhang IV.)

- **Herr Senator Abegg Liefert Was Die Herren Dierektoren Von Seinem Sohne (...) u. haben Wünschen** (1761–1840)

Abegg, Joh. Friedr., Kaufmann (eigene Wechsel- und Commissionsgeschäfte) und Senator, Domshof Nr. 17 (BA 1828, S. 2 und 13); Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 1; Unterzeichner und damit Unterstützer von Dreyers Gesuch von 1817

- " **Dr. J. A. Albers Frau Witwe. Knochenhauerstr. Herr Albers gibt Nachricht** (1772–1821)

Albers, Frau Doctorin, Knochenhauerstr. Nr. 6 (BA 1828, S. 14); (*J. H. Albers, Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 2*) → Familie; Dr. Albers, Unterzeichner und damit Unterstützer von Dreyers Gesuch von 1817

- " **J. H. Albers. Wall.** (1774–1855)

Albers, J. H., Wall Nr. 45, (BA 1828, S. 14); Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 2

- " **Ältermann Barkhausen ()** (1768–1846)

Barkhausen, Albr. Friedr., Kaufmann und Aeltermann, Wachstr. Nr. 24 (BA 1828, S. 9 und 21)

- " **Bertram ()**

Bertram, Christ. Wilh., an der Viehweide Nr. 7 oder Bertram, G. H., Commissionair, Schnoor Nr. 16 oder Bertram, G. H. Frau, Ellenwaaren (sic!), Holzpforte Nr. 2 (BA 1828, S. 29)

- " **Dr. Breuls. Schlüsselkorb N. 11.**

Breuls, Herm., Dr. d. R., Regierungs-Secretair und Notar, Schlüsselkorb Nr. 11 (BA 1828, S. 41)

- " **Burchard. *Ansgariithorstr.* (1780–vor 1844)**

Burchard, C. C., Assecuranz-Mäkler u. s. Assecuranz-compagnien, Ansgariithorstr. Nr. 20 (BA 1828, S. 47); Kat. Aukt. Bremen 1844 (Slg. Burchard)

- " **Dr. jur. Gerh. v. d. Busch. *Catharinenstr. N. 15.***

von dem Busch, Gerh., Dr. d. R., Notar, und bei den Ausmienungen, Catharinenstr. N. 15 (BA 1828, S. 47)

- " **Dr. Med. Gerh. v. d. Busch. *Knochenhauerstr. N. 13* (1791–1868)**

von dem Busch, Gerh., Dr. d. M., und ausübender Arzt, Knochenhauerstr. Nr. 13 (BA 1828, S. 47)

- " **Senator Caesar. *Hakenstr. N. 5* (1763–1838)**

Caesar, Siegm. Tobias, s. C. A. Caesar et Sohn, Senator, Hakenstr. Nr. 5 (BA 1828, S. 2 und 49); (*Caesar, Doctor, Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 5*) → Familie

- **Frau Drin Castendyk. *Domsheide N. 3* Dr. Gerhard Castendyk (1769–1801) oder Dr. Bruno Castendyk (1771–1814)**

Castendyk, Fr. Doct., Domsheide Nr. 3 (BA 1828, S. 50); (*Castendyk, Doctor J. H., Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 6*) → Familie; evtl. Unterzeichnerin und damit Unterstützerin von Dreyers Gesuch von 1817

- **Herr J. M Corssen. *Westerstr. 82* (1795–1877)**

Corssen, Joh. Matthias, Westerstr. Nr. 82, s. Carsten Corssen Sohn (BA 1828, S. 52); Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 7

- " **Consul Delius Frau Wwe [Witwe]. *Langenstr. N. 96***

Delius, Friedr. Wwe., Langenstr. Nr. 96 (BA 1828, S. 55); (*Delius, Aeltermann, Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 8*) → Familie; Consul Delius, Unterzeichner und damit Unterstützer von Dreyers Gesuch von 1817

- " **Dr. u. Sen. Deneken. *Wall* (1759–1836)**

Deneken, Arn. Gerh., Dr. d. R., Senator, Wall Nr. 94 (BA 1828, S. 2 und 55); Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 9; Frau Dr. Deneken, Unterzeichnerin und damit Unterstützerin von Dreyers Gesuch von 1817

- " **Maler Dreyer. *Obernstr. 11*** (1780–1850)

Dreyer, Friedr. Adolph, Kunsthändler, Lithograph, Hilfslehrer an der Vorschule, Obernstr. Nr. 11 (BA 1828, S. 8 und 60); Ehrenmitglied im Kunstverein in Bremen 1824 und Initiative 1817

- " **Dr. u. Sen. Droste. *Sandstr.*** (1748–1849)

Droste, Franz Friedr., Dr. d. R., Senator und Mitglied des Obrigkeitlichen Scholarchats, Sandstr. Nr. 5 (BA 1828, S. 2, 6 und 61); Droste, Senator, Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 11; Dr. Droste, Unterzeichner und damit Unterstützer von Dreyers Gesuch von 1817

- " **J. H. Eggers ()**

Eggers, Joh. Heinr., Zwirnfabrik, an der Viehweide Nr. 25 oder Eggers, Joh. Herm., Baumseidenfabrik, Doventhors alter Steinweg Nr. 9 oder Egger, Joh. Söhne, Weinhdl. Schlachte Nr. 7 (BA 1828, S. 64); Eggers, Johann, Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 12

- " **Dr. J. C. Focke. *Papenstr.*** (1774–1852)

Focke, Christian, Dr. d. R., Director des Stadt- und Königl. Preuß. Postamts, Papenstr. Nr. 23 (BA 1828, S. 74); Focke, Doctor, Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 13; Dr. Focke, Unterzeichner und damit Unterstützer von Dreyers Gesuch von 1817

- " **Eberhard Focke. *Obernstr.*** (1777–1859)

Focke, Eberh., Obernstr. Nr. 28 (BA 1828, S. 74); Focke, Eber., Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 14

- " **Ältermann Fritze. *Langenstr. N. 105*** (1781–1850)

Fritze, Wilh. Aug., Kaufmann und Ältermann, Schlachte Nr. 25(privat) und Langenstr. Nr. 105 (geschäftlich) (BA 1828, S. 9 und 78); Fritze, Ältermann, Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 16

- " **G. C. Garlichs. *Buchtstr.*** (1778–1830)

Garlichs, Gerh. Christian, Kaufm., Buchtstr. Nr. 7 (BA 1828, S. 80); Garlichs, G. C., Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 17; Frau G. C. Garlichs, Unterzeichnerin und damit Unterstützerin von Dreyers Gesuch von 1817; Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlichs)

- " **Sen. Dr. Gildemeister. U. [.../ Kirchhof** [Unser Liebfrauen Kirchhof] (1779–1849)

Gildemeister, Joh. Carl Friedr., Dr. d. R., Senator, U. L. Fr. Kirchhof Nr. 5 (BA 1828, S. 2 und 83);
Gildemeister, Senator Doctor, Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 18; Frau Dr.
Gildemeister, Unterzeichnerin und damit Unterstützerin von Dreyers Gesuch von 1817

- " **Anton Gloystein. Obernstr.** (1796–1849)

Gloystein, Anton, Kaufmann, Obernstr. Nr. 13 (BA 1828, S. 84)

- " **Syndicus v. Gröning. Ansgariithorstr. N. 14** (1784–1843)

Gröning, Alb. Georg Benjam., Dr. d. R., Syndicus, Ansgariithorstr. Nr. 14, (BA 1828, S. 2 und 88);
Gröning, Syndicus, Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 21; A. v. Gröning,
Unterzeichner und damit Unterstützer von Dreyers Gesuch von 1817

(Vorderseite)

- **Herr Cammerherr Baron Grote in Delmenhorst ()**

- " **Dr. und Sen. Horn. Gartenstr.** (1772–1844)

Horn, Gottl. Friedr. Carl, Dr. d. R., Senator und Mitglied des Obrigkeitlichen Scholarchats,
Gartenstr. Nr. 9 (BA 1828, S. 2, 6 und 109); Horn, Senator, Mitglied im Kunstverein in Bremen
1824, Nr. 22; Frau Dr. Horn, Unterzeichnerin und damit Unterstützerin von Dreyers Gesuch von
1817

- " **J. F. W. Iken. Markt N. 1** (1785–1866)

Iken, Justin Friedr. Wilh., Associé von J. Buxtorf, Wichelhausen et Comp., am Markt Nr. 1 (BA
1828, S. 114); Iken, J. F. W., Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 26; F. W. Iken,
Unterzeichner und damit Unterstützer von Dreyers Gesuch von 1817

- " **Pastor Conrad Iken Osterstr. N. 20** (1796–1830)

Iken, Conr., Prediger zu St. Pauli, Osterstr. Nr. 20 (BA 1828, S. 114)

- " **H. Carstens. Langenstr. N. 110. Wegen Abwesenheit des Herrn ist nicht unterzeichnet [?] was
der Herr zu haben wünscht steht zu Dienste [?]**

- **J. A. Klugkist Frau Witwe. *Langenstr. N. 38*** (1779–1827)

Klugkist, Joh. Augustin Wwe., Langenstr. Nr. 38 (BA 1828, S. 123); (*Klugkist, Senator, Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 28*) → *Familie*; J. Klugkist, Unterzeichner und damit Unterstützer von Dreyers Gesuch von 1817

- **das Krämer-Amt ()**

- **H. Dr. Kulenkamp. *Wall N. 59*** (1800–1877)

Kulenkamp, Gustav Conrad, Dr. d. R. u. Advocat, Wall Nr. 59 (BA 1828, S. 136)

- **Frau Consul Kulenkamp. *Schüsselkorb N. 11*** (1770–1826)

Kulenkamp, Arnold Wwe., Schüsselkorb Nr. 11 (BA 1828, S. 136)

- **[Herr] Theodor Lürman. *St. Martini*** (1789–1865)

Lürman, Theod. Gerh., Kaufmann, Martinistr. Nr. 24 (BA 1828, S. 147); Lürman, Theodor, Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 31; Charlotte Lürman, Unterzeichnerin und damit Unterstützerin von Dreyers Gesuch von 1817

- **" J. H. Menken. *Osterthor*** (1766–1839)

Menken, Joh. Heinr., Dr. der Phil., Kunstmaler und Polizeicommissair, Heerdenthorsteinweg Nr. 23.

- **" G. Mooyer. *Domshof*** (1769–1846)

Mooyer, Georg, Kaufmann, Domshof Nr. 10 (BA 1828, S. 164 und 165)

- **" Dr. u. Adv. Motz. *U. Lifr. Kirchhof*** [Unser Liebfrauen Kirchhof] (1792–1869)

Motz, Isaac Daniel Ludwig, Dr. d. R., Advocat und beeidigter Uebersetzer, U. L. Fr. Kirchhof Nr. 21 (BA 1828, S. 165)

- **" Consul Papendiek. *Gartenstr.*** (1788–1835)

Papendiek, Georg Ernst, Königl. Großbritannienisch- und Hannoverscher Consul, Agent für die Versicherer auf Lloyds, Gartenstr. Nr. 6 (BA 1828, S. 178)

- " **J. E. Polzin. Gröpelingerstr. (1778–1851)**

Polzin, Jacob Ephraim, Architect und Zimmermeister, Gröplingerstr. Nr. 20 (Neust.) (BA 1828, S. 182); Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 38; J. E. Polzin, Unterzeichner und damit Unterstützer von Dreyers Gesuch von 1817

- **Frau Consul Sadet [?]. Wachtstr.**

Sadet, Peter Jacob, Königl. Französischer Consul und Ritter der Ehrenlegion, Wachtstr. Nr. 23 (BA 1828, S. 198)

- **[Herr] Dr. Schild. Wall**

Schild, Friedr. Aug., Dr. d. R. u. Advocat, Wall Nr. 65 (BA 1828, S. 203); Schild, Doctor, Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 42; Dr. Schild, Unterzeichner und damit Unterstützer von Dreyers Gesuch von 1817

- " **Friedr. Schröder. Langenstr. N. 23 (1775–1835)**

Schröder, Friedr., Kaufmann, Bevölmächtigter der neuen Heringsfischereicompagnie, und s. Assecuranz-Compagnien, Langenstr. Nr. 23, das Comptoir: Schmiedestr. Nr. 11 (BA 1828, S. 211); Friedr. Schröder, Unterzeichner und damit Unterstützer von Dreyers Gesuch von 1817

- " **Dr. C. H. Schmidt. Wall (1796–1849)**

Schmidt, Christoph Hellwich, Dr. d. M. u. ausübender Arzt, Heerdenthorswall Nr. 66 (BA 1828, S. 205); Schmidt, Doctor C. H., Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 43

- " **Dr. u. Sen. Schumacher. Comthurstr. N. 2 (1780–1853)**

Schumacher, Isaac Herm. Alb., Dr. d. R., Senator, Comthurstr. Nr. 2 (BA 1828, S. 2 und 216); Schumacher, Senator, Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 40; H. Dr. J. H. A. Schumacher, Unterzeichner und damit Unterstützer von Dreyers Gesuch von 1817

- " **Carl Schünemann. Schlachtpforte N. 1**

Schünemann, Carl, Papierhandlung und Spielkartenfabrik, 2te Schlachtpforte Nr. 7 (BA 1828, S. 213)

- " **George Schünemann. Geeren N. 46 (1784–1830)**

Schünemann, George, Kaufmann, Commissionshandl., Spedition, Geeren Nr. 46 (BA 1828, S. 213)

- **[Herr] Consul Sengtak. *Obernstr.*** (geb. 1779)

Sengstack, Hinr., Kaiserl. Oesterreichischer Consul, Associé von Cassel, Traub et Söhne, und s. Assecuranz-Compagnien, *Obernstr.* Nr. 9 (BA 1828, S. 219); H. Sengstack, Unterzeichner und damit Unterstützer von Dreyers Gesuch von 1817

- **[Herr] Schramm. *Obernstr.*** (geb. 1784)

Schramm, E. C. et Comp., Kaufleute, *Obernstr.* Nr. 14 (BA 1828, S. 209)

- **" Pastor Treviranus. *Martinikirchhof N. 2*** (1788–1868)

Treviranus, Georg Gottfr., Pastor Prim. zu St. Martini, *Martinikirchhof* Nr. 2 (BA 1828, S. 237); Frau Pastor Treviranus, Unterzeichnerin und damit Unterstützerin von Dreyers Gesuch von 1817

- **[Herr] Thumsener. *Obernstr.*** (1778–1862)

Thumsener, Just. Gottfr., Advocat und Notar, *Obernstr.* Nr. 1 (BA 1828, S. 234); Thumsener, Advocat, Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 48.

- **" Joh. Wienholt Henr. Sohn. *gr. Sortillienstr. N. 12***

Wienholt, Joh. Henr. Sohn, *gr. Sortillienstr.* Nr. 12 oder Wienholt, Joh. Herm., Kaufm., *gr. Sortillienstr.* Nr. 12 (BA 1828, S. 254)

- **desgleichen J. G. Thumsener** (siehe oben)

(Rückseite)

VII. Übersicht über die von etwa 1780 bis 1835 in Bremen aktiven Kunsteigentümer und -sammler, erstellt von Karl Theodor Oelrichs 1835 (Oelrichs 1835, S. 32-40), ergänzt – wenn möglich – durch Vornamen, Lebensdaten, Berufs- bzw. Amtsbezeichnungen und Auktions- oder Sammlungskatalog, von der Verfasserin kursiv gesetzt (ADB Online, AKL Online, Becker 2000, digitale Ortsfamilienbücher der MAUS Gesellschaft für Familienforschung e.V., Bremen, Schulthe / Wurthmann 2004, Schulz 2002 a, Schwarzwälder 2002, Ueltzen-Barckhausen 1933, Anhang IV., Wurthmann 2009):

Kunsteigentümer:

Advocat Justus Gottfried **Thumsener** (zwei Gemälde von Simon Peter Tilman, genannt Schenk (1601–1668)) (1778–1862), *Künstler und Kunsthändler* Friedr. Adolph **Dreyer** (drei Gemälde vom selben Künstler) (1780–1850), Bürgermeister Johann **Smidt** (zwei Gemälde vom selben Künstler) (1773–1857), Aeltermann Engelbert Wilhelmi (ein Gemälde vom selben Künstler) (1774–1837), Senator Dr. J. H. A. **Schumacher** (eine Kopie nach Rubens von Friedrich (?) Rullmann) (*Senator Isaac Herman Albert Schumacher* (1780–1853)), Aeltermann Theodor Gerhard **Luermann** [sic!] (einige Handzeichnungen vom selben Künstler) (1789–1865).

frühere Kunstsammler:

Senator Dr. Johann **Duntze** und Bruder, Advocat **Duntze** (*Dr. Johann Duntze* (1712–1788) und *Dr. jur. Arnold Duntze* (1708–1781), *Kat. Aukt. Bremen* 1781), Hofrath Albert **Schumacher** (1729–1783), Senator Dr. *Johannes* **Wilckens** (1762–1815) und Bruder, Peter **Wilckens** (1735–1809), Bürgermeister *Justin Friedrich Wilhelm* **Iken** (1726–1805), Syndicus *Dr. jur. Albert Hermann von* **Post** (1777–1850), Advocat Justus Gottfried **Thumsener** (1778–1862), Richter Senator Dr. Georg **Oelrichs** (1754–1809) (*Kat. Aukt. Bremen* 1811), Dr. Gerhard **Castendyk** (1769–1801), Senator Dr. Bruno **Castendyk** (1771–1814), *Kaufmann* Lambert **Lambertz** (*Lambert Lambertz* (1726–1791) oder *Lambert Magnus Lambertz* (1764–1810), Aeltermann Nicolaus **Kulenkamp** (1710–1793), Sattler **Miltenberg**, *Kaufmann* Gerhard Christian **Garlichs** (1778–1830) (*Kat. Aukt. Bremen* 1831/32), Pastor Dr. **Iken** (1796–1830), *Kunsthändler* Erdwin **Tietjen** (1748–1812) (*Kat. Slg. Bremen* 1813), Gebrüder **Berkenkamp** (*Johann Christoph Berkenkamp* (1739–1824) und Bruder, *Maler und Kunsthändler, Kat. Aukt. Bremen* März 1826 (*Slg. Berkenkamp*)).

Die in diesem Augenblick bestehenden größeren Sammlungen sind in dem Besitze folgender Kunstfreunde:

Senator Dr. Gottlieb Friedrich Carl **Horn** (1772–1844), Senator Dr. Franz Friedrich **Droste** (1748–1849), Joh. Heinr. **Albers**, Advocat Justus Gottfried **Thumsener** (1778–1862), Aeltermann Theodor Gerhard **Lürmann** [sic!] (1789–1865), Kaufmann Carl Friedrich Ludwig **Hartlaub** (1792–1874), Versicherungsmakler Johann Conrad Christian **Burchard** (1780–vor 1844) (Kat. Aukt. Bremen 1844), Dr. jur. Christian **Focke** (1774–1852), Kaufmann Georg **Mooyer** (1769–1846), Kaufmann Johann Matthias **Corssen** (1795–1877), Architekt Jacob Ephraim **Polzin** (1778–1851), Friedrich Jacob **Rahlwes**, Kaufmann und Reeder Friedrich **Schröder** (1775–1835) Frau Wittwe [sic!], Verleger Carl **Schüneman** Frau Wittwe [sic!].

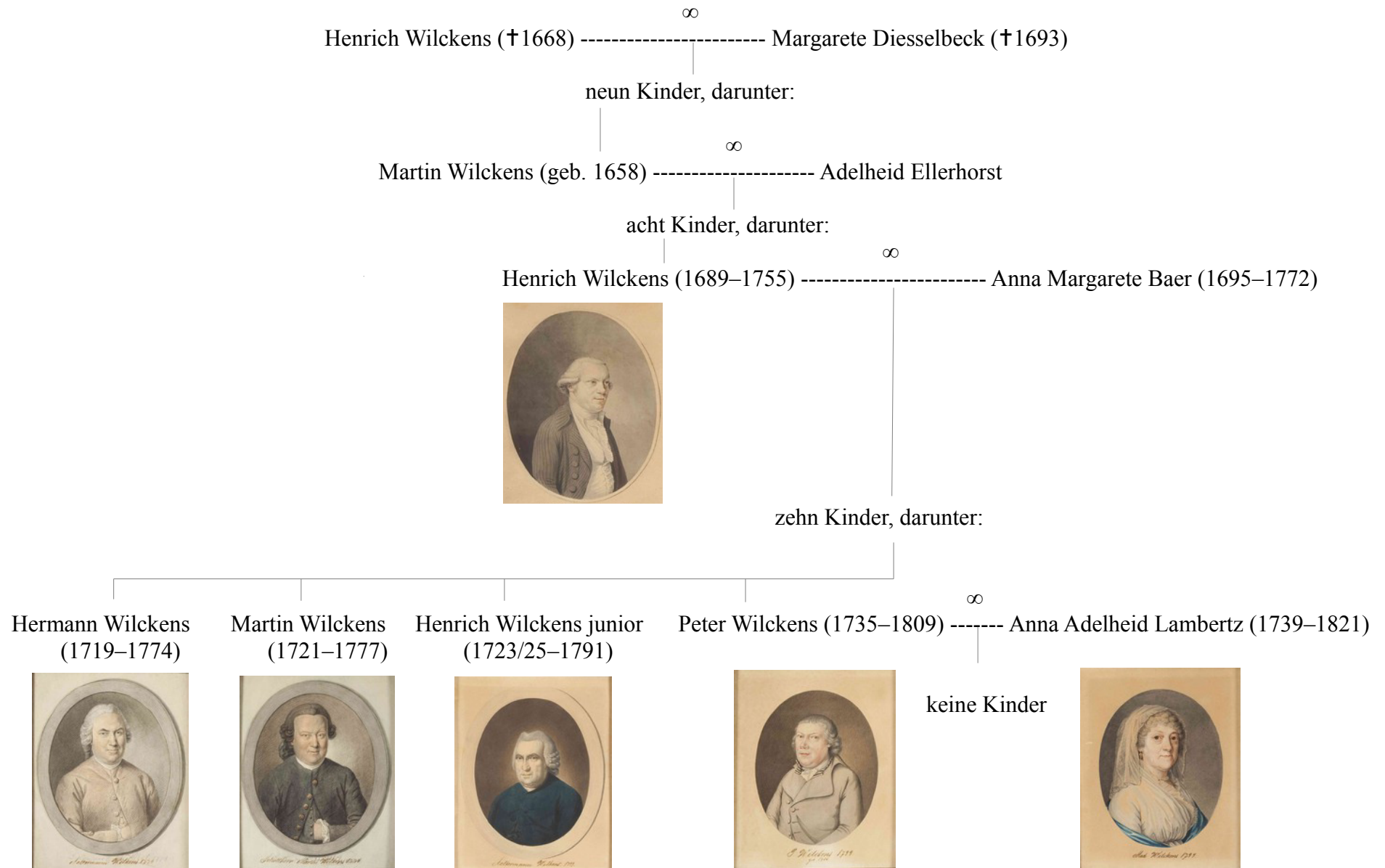
Kupferstichsammlungen:

Senator Dr. Hieronymus **Klugkist** (1778–1851), Kaufmann Johann Heinrich **Albers** (1774–1855) und Senator Dr. Georg Heinrich **Olbers** (1790–1861).

Zum Verbleib einiger Sammlungen:

- Sammlung von Senator Dr. Johann **Duntze** und Bruder, Advocat **Duntze**: nach Tod → Erben, später zum Verkaufe gebracht, ein damals angefertigter Catalog giebt Aufschluss [Kat. Aukt. Bremen 1781 (Slg. Duntze)] → zum Theil an Richter Senator Dr. Georg **Oelrichs**.
- Peter **Wilckens**'sches Porträtkabinett → Aeltermann Albrecht Friedrich **Barkhausen**.
- Gemäldesammlung von Peter **Wilkens**: im Jahre 1820 öffentlich versteigert → der größere und besser Theil derselben [kam] in den Besitz des Herrn Advocaten Justus Gottfried **Thumsener**.
- Richter Senator Dr. Georg Oelrichs → Gerhard Christian **Garlichs** kaufte großen Theil.
- Lambert **Lambertz** → mehrere Gemälde gelangten an G. Chr. **Garlichs**.
- Pastor Dr. **Iken** (im Jahre 1820 öffentlich versteigert) → Dr. Christian **Focke** und Advocat J. G. **Thumsener** erhielten die besseren und werthvolleren Bilder.
- Sattler **Miltenberg** → nach seinem Tode an die Herren F. A. **Dreyer** und J. H. **Menken** verkauft, - von diesen aber zum Theil wieder an Andere überlassen wurden.

VIII. Stammbaum der Familie Wilckens in Bremen (Generation I–IV)



Nachweis über die im Stammbaum der Familie Wilckens abgebildeten Portraits:

Generation III:

Abb. 1: Heinrich Wilckens, kolorierte Zeichnung von J. Fehrmann (Zuschreibung), um 1790, aus dem Wilckens'schen Porträtkabinett, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. K.0020

Generation IV:

Abb. 2: Hermann Wilckens, kolorierte Zeichnung von E. H. Abel, 1774, aus dem Wilckens'schen Porträtkabinett, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. B.0009

Abb. 3: Martin Wilckens, kolorierte Zeichnung von E. H. Abel, 1774, aus dem Wilckens'schen Porträtkabinett, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. K.0049

Abb. 4: Henrich Wilckens, kolorierte Zeichnung von J. Fehrmann nach Abel / J. Fehrmann (Zuschreibung / Neuzuschreibung), um 1799, aus dem Wilckens'schen Porträtkabinett, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. B.0022

Abb. 5: Peter Wilckens, kolorierte Zeichnung von J. Fehrmann (Neuzuschreibung), 1799, aus dem Wilckens'schen Porträtkabinett, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. K.0004

Abb. 6: Adelheid Wilckens, geborene Lambertz, kolorierte Zeichnung von J. Fehrmann, 1799, aus dem Wilckens'schen Porträtkabinett, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. K.0005

IX: Entstehungsstatistik zum Peter Wilckens'schen Porträtkabinett

Künstler ⇒ Datierung ↓	Abel	Fehrmann nach Abel	Fehrmann	Schwartz	Unbekannt
1772	27.91				
1773	K.0016, K.0026				
1774	A.0001, A.0002, B.0009, K.0006, K.0007, K.0017, K.0027, K.0049				
1775	A.0005, A.0075, C.0060, K.0484	K.0023			
1776					
1777	A.0082				
1778					
1779			K.0045		
1780					
1781	A.0062				
1782					
1783	D.0013				
1784		K.0012			
1785					
1786					
1787					
1788					
1789		A.0063 (Fehrmann nach Abel/Fehrmann), A.0074 (Fehrmann nach Abel/Abel), C.0062 (Fehrmann nach Abel/Fehrmann), D.0016 (Fehrmann nach Abel/Fehrmann), F.0083, K.0064, K.0071	A.0006, A.0014, A.0022, A.0063 (Fehrmann/Fehr mann nach Abel), A.0071, A.0074 (Fehrmann/Fehr mann nach Abel), B.0010, B.0011, B.0012, B.0013, B.0024, C.0062 (Fehrmann/Fehr mann nach Abel), D.0016 (Fehrmann/Fehr mann nach Abel), K.0035, K.0063, K.0065, K.0067		
1790			A.0007, A.0069, A.0072, D.0020, K.0025, K.0047, K.0070		

1791		A.0076 b, B.0014	A.0008, D.0011, D.0014, K.0028, K.0051, K.0068, M.0008		
1792			A.0015, A.0068, K.0041, K.0053, K.0059, M.0006		
1793	<i>K.0030 (Abel/Fehrmann nach Abel)</i>	<i>K.0030 (Fehrmann nach Abel/Fehrmann), K.0057</i>	A.0009, A.0011, A.0013, A.0018, A.0023, A.0070, B.0015, B.0016, B.0017, B.0018, C.0061, K.0008 (Fehrmann/Unbekannt), K.0009 (Fehrmann/Unbekannt), K.0031, K.0037, K.0046, K.0060, 27.90		<i>K.0008 (Unbekannt/Fehrmann), K.0009 (Unbekannt/Fehrmann)</i>
1794			A.0079, D.0012, D.0018, K.0019, K.0021		K.0024
1795			B.0021, D.0015		
1796		A.0016	A.0012, A.0763, B.0019, B.0020, D.0023		
1797		A.0073	A.0019, A.0064, A.0077, K.0014, K.0032, K.0043, K.0050, K.0052 (1807), K.0069		
1798			A.0060, B.0023, K.0013		
1799		<i>B.0022 (Fehrmann nach Abel/Fehrmann), K.0004 (Fehrmann nach Abel/Fehrmann)</i>	A.0067, B.0022 (Fehrmann/Fehrmann nach Abel), K.0004 (Fehrmann/Fehrmann nach Abel), K.0005, K.0022, K.0055		
1800			D.0022, K.0029	D.0019, K.0003	
1801					
1802			K.0034, 28.136		
1803			D.0021, K.0033		
1804			K.0015		
1805			A.0065, K.0054		
1806			F.0085		
1807			D.0017, K.0052 (1797)		
1808					

1809					
1810			A.0076 a		
unklar	<i>A.0010 (Abel/Fehrman nach Abel), A.0066 (Abel/Fehrman nach Abel), A.0084, K.0010, K.0011, K.0039 (Abel/Fehrman nach Abel), K.0058</i>	<i>A.0010 (Fehrman nach Abel/Abel), A.0017, A.0066 (Fehrman nach Abel/Abel), K.0039 (Fehrman nach Abel/Abel), K.0040, K.0044, K.0056 (Fehrman nach Abel/Fehrman)</i>	A.0020, A.0021, A.0061 a, A.0061 b, A.0078, <i>F.0082</i> (Fehrman/Unbek annt), F.0084, K.0018 (Fehrman/Unbek annt), K.0020, K.0036, K.0038, K.0042, K.0048, K.0056 (Fehrman/Fehr man nach Abel), K.0061, K.0062, K.0066, K.0072, M.0003, M.0004, M.0005, M.0007		F.0082 (Unbekannt/Fehr man), F.0086 , <i>K.0018</i> (Unbekannt/Fehr man), M.0009

Legende:

Doppelt aufgeführte Porträts (innerhalb der Statistik) sind kursiv gesetzt, verlorene Porträts sind fett gedruckt.

X: Mögliche Anlässe für die Vergabe von Aufträgen für Porträts für das Wilckens'sche Porträtkabinett (Nachweise siehe Neubearbeitung Kat. Slg. Wilckens, Anhang XVII.):

Amtsantritte:

- Inv. Nr. A.0005 (Johann Pundsack, dat.: 1775): *Antritt als Bürgermeister 1775*
- Inv. Nr. A.0014 (Johann Gildemeister, dat.: 1789): *Antritt als Ratsherr 1788*
- Inv. Nr. A.0011 (Christian Abraham Heineken, dat.: 1793): *Antritt als Bürgermeister 1792 und 40. Geburtstag 1792*
- Inv. Nr. A.0012 (Isaac Edler von Meinertzhagen, dat.: 1796): *Antritt als Bürgermeister 1766 – dreißigjähriges Jubiläum 1796 (außer Dienst)*
- Inv. Nr. A.0075 (Christian Adam Gondela, dat.: 1775): *Ernennung zum Stadtphysikus 1775*
- Inv. Nr. D.0015 (Hermann Bredenkamp, dat.: 1785): *Ernennung zum Subrektor an der Domschule 1775 – 10-jähriges Jubiläum 1785 (im Dienst)*
- Inv. Nr. D.0016 (Johann Georg Schilling, dat.: 1789): *30. Geburtsjahr 1789 und Ernennung zum Grammaticus a.d. Domschule 1789*

Geburtsjubiläen:

- Inv. Nr. A.0007 (Gerhard von dem Busch, dat.: 1790): *65. Geburtsjahr 1790*
- Inv. Nr. A.0010 (Georg von Gröning, dat.: 1790): *55. Geburtsjahr 1790*
- Inv. Nr. A.0011 (Christian Abraham Heineken, dat.: 1793): *Antritt als Bürgermeister 1792 und 40. Geburtstag 1792*
- Inv. Nr. A.0013 (Siegmund Tobias Caesar, dat.: 1793): *30. Geburtsjahr 1793*
- Inv. Nr. A.0021 (Johannes Holler, dat.: 1795): *50. Geburtsjahr 1795*
- Inv. Nr. A.0065 (Christian Nikolaus Roller, dat.: 1805): *60. Geburtsjahr*
- Inv. Nr. A.0070 (Georg Heinrich Tischbein, dat.: 1793): *40. Geburtstjahr 1793*
- Inv. Nr. B.0017 (Henrich Sengstacke / Senkstacke, dat.: 1793): *60. Geburtsjahr 1793*
- Inv. Nr. B.0023 (A. F. Bar(c)hausen, dat.: 1798): *30. Geburtsjahr 1798*
- Inv. Nr. D.0016 (Johann Georg Schilling, dat.: 1789): *30. Geburtsjahr 1789 und Ernennung zum Grammaticus a.d. Domschule 1789*
- Inv. Nr. D.0020 (Dethard Iken, dat.: 1790): *50. Geburtsjahr 1790*
- Inv. Nr. K.0004 und K.0005 (Peter und Anna Adelheid Wilckens, dat.: 1799): *Ehepaarbildnis anlässlich Anna Adelheid Wilckens' 60. Geburtsjahres 1799*

- Inv. Nr. K.0008 und K.0009 (Lambert Lambertz sen. und Inse Beata Lambertz, dat.: 1793): *Ehepaarbildnis anlässlich des 100. Geburtstjahres beider Porträtierten 1793*
- Inv. Nr. K.0020 (Heinrich Wilckens, dat.: um 1790): *100. Geburtsjahr 1789*
- Inv. Nr. K.0026 (Heinrich (?) Payeken, dat.: 1773): *50. Geburtsjahr 1773*
- Inv. Nr. K.0044 (Georg Wilhelm Grommé, dat. Um 1790): *30. Geburtsjahr 1790*
- Inv. Nr. K.0046 (Hermann Thorbecke, dat. 1793): *60. Geburtstjahr 1792*
- Inv. Nr. K.0065 (Arnold Dun(t)ze, dat.: 1789): *60. Geburtsjahr 1788*
- Inv. Nr. K.0072 (Heinrich Jung-Stilling, dat.: um 1800): *60. Geburtsjahr 1800*

Tod:

- Inv. Nr. A.0060 (Conrad Alexander Freiherr von Vrintz zu Treuenfeld, dat.: um 1780): *Todesjahr 1780*
- Inv. Nr. B.0009 (Hermann Wilckens, dat.: 1774): *Todesjahr 1774*
- Inv. Nr. B.0016 (Reinhard Niesener, dat.: 1793): *Todesjahr 1793*
- Inv. Nr. K.0043 (Joh. Hinrich Ludwig, dat.: 1797): *Todesjahr 1796*
- Inv. Nr. K.0052 (Johann Caspar Kühnholt, dat.: 1807): *Todesjahr 1805*
- Inv. Nr. M.0008 (Joseph II, dat.: 1791): *Todesjahr 1790*

Eheschließungen und -jubiläen:

- Inv. Nr. A.0063 (Dr. med. Wilhelm Mathias Olbers, dat.: 1789): *zweite Eheschließung 1789 mit Anna Adelheid Lürssen (1765-1819)*
- Inv. Nr. A.0069 (Dr. Gerhard von dem Busch, dat.: 1790): *Eheschließung 1790 mit Friederike Adelheid Gildemeister (1759-1811)*

Andere Anlässe:

- Inv. Nr. A.0001 (Volchard Mindemann, dat.: 1774): *Publikation einer Lebensgeschichte Mindemanns, verfasst von Ph. von Cassel 1774*
- Inv. Nr. C.0060 (Herman Porthusen, dat.: 1775): *öffentlich beachtete Einsendung einiger Glasgemälde an die königliche Gesellschaft der Wissenschaften in Göttingen 1773*
- Inv. Nr. K.0484 (Joachim Buxtorf, dat.: 1775): *Geschenk von Buxtorf an Senator Wichelhausen anlässlich der Hochzeit von Wichelhausens Töchtern 1775*

XI. Allgemeine Personenstatistik zur Sozialstruktur innerhalb des Peter Wilckens'schen Porträtkabinetts

Künstler → Porträtierte ↓	Abel	Fehrmann nach Abel	Fehrmann	Schwartz	Unbekannt
<i>Auswärtige Potentaten und berühmte Persönlich- keiten →</i>			<i>M.0003 (Fehrmann/Unbekannt), M.0004 (Fehrmann/Unbekannt), M.0005 (Fehrmann/Unbekannt), M.0007 (Fehrmann/Unbekannt), M.0008, K.0072</i>		<i>M.0003 (Unbekannt/Fehrmann), M.0004 (Unbekannt/Fehrmann), M.0005 (Unbekannt/Fehrmann), M.0007 (Unbekannt/Fehrmann), M.0009</i>
Bremen ↓					
<i>weiblich →</i>	K.0007, K.0011		K.0005		K.0009
männlich ↓					
Militär		F.0083	<i>F.0082 (Fehrmann/Unbekannt), F.0084, F.0085</i>		<i>F.0082 (Unbekannt/Fehrmann), F.0086</i>
Diplomaten			A.0060		
<i>sog. Amtsleute</i>			D.0018, K.0015, M.0006		K.0024
Theologen	D.0013		A.0068, D.0011, D.0012, D.0014, D.0015, D.0017, D.0020, D.0021, D.0022, D.0023, K.0034	D.0019	
Mediziner / Naturwissenschaf- tler	A.0062, A.0075	<i>A.0063 (Fehrmann nach Abel / Fehrmann), A.0074 (Fehrmann nach Abel/Fehrmann), A.0076 b, K.0023</i>	<i>A.0063 (Fehrmann / Fehrmann nach Abel), A.0064, A.0073, A.0074 (Fehrmann/Fehr- mann nach Abel) A.0076 a, K.0065</i>		
Juristen	A.0001, A.0002 (Jurist/Professor), A.0005	A.0006, A.0010 (Fehrmann nach Abel/Fehrmann)	A.0007, A.0008, A.0009, A.0010 (Fehrmann/Fehr- mann nach Abel), A.0011, A.0012, A.0015, A.0018, A.0019, A.0021, A.0022, A.0023, A.0067, A.0069, A.0077, A.0078, A.0079, B.0024, K.0038 (Jurist/Kaufmann)		

Professoren, Schul- und Universitäts- lehrer	A.0066 (Abel/Fehrman nach Abel), A.0002 (Professor/Jurist)	D.0016 (Fehrman nach Abel/Fehrman), A.0066 (Fehrman nach Abel/Abel)	A.0065, A.0072, D.0016 (Fehrman/Fehr man nach Abel)		
Kaufleute	K.0006, K.0010, K.0016, K.0017, K.0026, K.0027, K.0039 (Abel/Fehrman nach Abel), K.0049	A.0016, A.0017, B.0014, B.0022 (Fehrman nach Abel/Fehrman), K.0004 (Fehrman nach Abel/Fehrman), K.0012, K.0039 (Fehrman nach Abel/Abel), K.0056 (Fehrman nach Abel/Fehrman), K.0057	A.0013, A.0014, A.0020, A.0061 a, A.0061 b, B.0010, B.0011, B.0012, B.0013, B.0015, B.0016, B.0017, B.0018, B.0019, B.0020, B.0021, B.0022 (Fehrman/Fehr man nach Abel), B.0023, K.0004 (Fehrman/Fehr man nach Abel), K.0013, K.0014, K.0019, K.0020, K.0021, K.0022, K.0025, K.0029, K.0031, K.0032, K.0033, K.0035, K.0036, K.0037, K.0038 (Kaufmann/Jurist) , K.0041, K.0043, K.0045, K.0046, K.0047, K.0048, K.0050, K.0051, K.0052, K.0053, K.0054, K.0055, K.0056 (Fehrman/Fehr man nach Abel), K.0060, 28.136	K.0003	K.0008
Künstler	A.0082, A.0084, C.0060		A.0070, A.0071		
Handwerker		C.0062 (Fehrman nach Abel/Fehrman)	C.0061, C.0062 (Fehrman/Fehr man nach Abel)		
Unbekannt	K.0030 (Abel/Fehrman nach Abel), K.0058 (Abel/Unbekannt, K.0484, 27.91	K.0030 (Fehrman nach Abel/Abel), K.0040, K.0044, K.0071	A.0763, K.0018 (Fehrman/Unbek annt), K.0028, K.0042, K.0059, K.0061 (Fehrman/Unbek annt), K.0062 (Fehrman/Unbek annt), K.0066 (Fehrman/Unbek annt), K.0067 (Fehrman/Unbek annt), K.0068, K.0069, K.0070, 27.90		K.0018 (Unbekannt/Fehr man), K.0058 (Unbekannt/Abel) , K.0061 (Unbekannt/Fehr man), K.0062 (Unbekannt/Fehr man), K.0063, K.0064, K.0066 (Unbekannt/Fehr man), K.0067 (Unbekannt/Fehr man)

Legende:

Doppelt aufgeführte Porträts (innerhalb der Statistik) sind kursiv gesetzt, verlorene Porträts sind fett gedruckt.

XII. Familienstatistik zum Peter Wilckens'schen Porträtkabinett

Künstler → Porträtierte ↓	<i>Abel</i>	<i>Fehrmann</i>	<i>Fehrmann nach Abel</i>	<i>Schwartz</i>	<i>Unbekannt</i>
<i>Familie Wilckens</i>	<i>B.0009, K.0017 = K.0016, K.0049</i>	<i>A.0018, K.0005 (w), K.0019, K.0020, K.0021, K.0022</i>	<i>B.0022, K.0004</i>	<i>K.0003</i>	
<i>Familie Lambertz</i>	<i>K.0006, K.0007 (w), K.0010, K.0011 (w),</i>	<i>K.0013, K.0014</i>	<i>K.0012</i>		<i>K.0008, K.0009 (w),</i>
<i>andere Familien- namen</i>		<i>A.0014 (verh. mit Gebeta Wilckens), A.0076 a (verh. mit Anna Sophia Wilckens), B.0023 (verh. mit Louise Henriette Margarethe Lambertz), K.0054 (verh. mit Insea Catarina Elisabeth Lambertz, vgl. Ueltzen- Barckhausen 1933, S. 33)), A.0022 (verh. mit Anna Margaretha Wilckens), B.0015 (verh. mit Johanna Henriette Wilckens)</i>			

Legende:

Doppelt aufgeführte Porträts (innerhalb der Statistik) sind kursiv gesetzt.

XIII. Statistik zu politischen und wirtschaftlichen Amtsträgern innerhalb des Peter Wilckens'schen Porträtkabinetts

Künstler → Porträtierte ↓	<i>Abel</i>	<i>Fehrmann</i>	<i>Fehrmann nach Abel</i>	<i>Schwartz</i>	<i>Unbekannt</i>
<i>Bürger- meister 7 / 10</i>	A.0001, A.0002, A.0005	A.0007, <i>A.0008</i> , <i>A.0009</i> , <i>A.0010</i> , A.0011, A.0012	A.0006		
<i>Ratsherren 15/16</i>	K.0049	<i>A.0008</i> , <i>A.0009</i> , <i>A.0010</i> , <i>A.0013</i> , A.0014, <i>A.0015</i> , A.0019, A.0020, A.0021, A.0022, A.0067, K.0020, A.0018, K.0022	A.0017		
<i>Syndici d. Rats 1</i>		A.0023			
<i>Älterleute 15 / 20</i>	<i>K.0026 (?)</i> , <i>K.0027 (?)</i> , B.0009,	A.0061a, A.0061b, B.0010, B.0011, <i>B.0012</i> , B.0013, B.0015 B.0017, B.0018, B.0019, <i>B.0020</i> , B.0021, <i>B.0023</i> , K.0037	A.0016, B.0014, B.0022		
<i>Syndici d. Collegium Seniorum der Älterleute 2</i>		B.0024, A.0079			
<i>Schottherren 3</i>	K.0049	K.0022	K.0056		

Legende:

Kursiv sind diejenigen Porträtierten gesetzt, die erst nach dem Entstehungsdatum ein (höheres) politisches Amt innehielten.

XIV. Mitglieder der Gesellschaft „Museum“ (1786–1798) innerhalb des Wilckens'schen Porträtkabinetts, aufgeführt nach der Reihenfolge ihres Eintrittes (vgl. Verfassung und Gesetze der physikalischen Gesellschaft in Bremen vom 15. May 1789, Bremen 1789, Brem.b.1152.d, Nr. 2; Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 45 und Tabelle 2, S. 402–408):

- Inv. Nr. A.0073 (Arnold Wienholt, dat.: 1797): *Eingangsnummer 3 (Stand 1786), Direktionsmitglied von 1775–1804 (Todesjahr), Vorsitzender der Direktion von 1783 bis 1804 (Todesjahr)*
- Inv. Nr. K.0053 (Gabriel Franz Deneken, dat.: 1792): *Eingangsnummer 4 (Stand 1786)*
- Inv. Nr. K.0003 und K.0004 (Peter Wilckens, dat.: um 1800 und 1799): *Eingangsnummer 6 (1786), Direktionsmitglied von 1780 bis 1804*
- Inv. Nr. B.0013 (Peter Wichelhausen, dat.: 1789): *Eingangsnummer 10 (Stand 1786)*
- Inv. Nr. D.0014 (Johann Christoph Vogt, dat.: 1791): *Eingangsnummer 11 (Stand 1786), Direktionsmitglied von 1780 bis 1798 (Todesjahr)*
- Inv. Nr. K.0006 (Johann Heinrich Lambertz, dat.: 1774): *Eingangsnummer 12 (Stand 1786)*
- Inv. Nr. K.0034 (Heinrich Erhard Heeren, dat.: 1802): *Eingangsnummer 13 (Stand 1786), Direktionsmitglied von 1780 bis 1811 (Todesjahr)*
- Inv. Nr. B.0015 (Conrad Wilhelmi, dat.: 1793): *Eingangsnummer 14 (Stand 1786)*
- Inv. Nr. A.0014 (Johann Gildemeister, dat.: 1789): *Eingangsnummer 15 (Stand 1786), Direktionsmitglied von 1783–1831*
- Inv. Nr. A.0019 (Arnold Gerhard Deneken, dat.: 1797): *Eingangsnummer 16 (Stand 1786), Direktionsmitglied (Stand 1789)*
- Inv. Nr. A.0061 a und A.0061 b (Johann Nonnen, dat.: 1790): *Eingangsnummer 17 (Stand 1786), Direktionsmitglied von 1780 bis 1788*
- Inv. Nr. A.0022 (Georg Oelrichs, dat.: 1789): *Eingangsnummer 18 (Stand 1786), Direktionsmitglied von 1775 bis 1801*
- Inv. Nr. B.0010 (Nicolaus Kulenkamp d. J., dat.: 1789): *Eingangsnummer 19 (Stand 1786), Direktionsmitglied von 1780 bis 1806*
- Inv. Nr. A.0068 (Conrad Buhl, dat.: 1792): *Eingangsnummer 20 (Stand 1786)*
- Inv. Nr. A.0072 (Wilhelm Christian Müller, dat.: 1790): *Eingangsnummer 24 (Stand 1786)*
- Inv. Nr. B.0020 (Nicolaus Gloystein, dat.: 1796): *Eingangsnummer 28 (Stand 1786)*
- Inv. Nr. A.0063 (Heinrich Wilhelm Mathias Olbers, dat.: 1789): *Eingangsnummer 29 (Stand 1786), Direktionsmitglied (Stand 1789)*

- Inv. Nr. B.0024 (Johann Friedrich Gildemeister, dat.: 1789): *Eingangsnummer 34 (Stand 1786), Direktionsmitglied (Stand 1789)*
- Inv. Nr. A.0020 (Hermann Berck, dat.: 1787): *Eintrittsnummer 37 (Stand 1786)*
- Inv. Nr. A.0008 (Jacob Breuls, dat.: 1791): *Eingangsnummer 43 (Stand 1786)*
- Inv. Nr. K.0056 (Henrich Focke, dat.: um 1790): *Eingangsnummer 44 (Stand 1786)*
- Inv. Nr. B.0018 (Johann Christoph Albers, dat.: 1793/98): *Eintrittsnummer 46 (Stand 1786)*
- Inv. Nr. K.0021 (Martin Wickelns, dat.: 1794): *Eingangsnummer 50 (Stand 1786)*
- Inv. Nr. K.0025 (Johann Heinrich von Lengerke, dat.: 1790): *Eingangsnummer 53 (Stand 1786)*
- Inv. Nr. K.0046 (Hernabb Thorbecke, dat.: 1793): *Eingangsnummer 56 (Stand 1786)*
- Inv. Nr. A.0064 (Johann Heineken, dat.: 1797): *Eingangsnummer 61 (Stand 1786), Direktionsmitglied (Stand 1789)*
- Inv. Nr. K.0038 (Johann Andreas Engelbrecht, dat.: 1790): *Eingangsnummer 87 (Stand 1786)*
- Inv. Nr. K.0047 (Johann Abraham Retberg, dat.: 1790): *Eingangsnummer 96 (Stand 1786)*
- Inv. Nr. K.0029 (Jacob Depken, dat.: 1800): *Eingangsnummer 98 (Stand 1786)*
- Inv. Nr. A.0012 (Isaac Edler von Meinertzhagen, dat.: 1796): *Eingangsnummer 102 (Stand 1786)*
- Inv. Nr. A.0016 (Johann Vollmers, dat.: 1796): *Eingangsnummer 106 (Stand 1786)*
- Inv. Nr. D.0015 (Hermann Bredenkamp, dat.: 1795): *Eintrittsnummer 108 (Stand 1786), Direktionsmitglied (Stand 1798)*
- Inv. Nr. D.0020 (Dethard Iken, dat.: 1790): *Eingangsnummer 110 (Stand 1786)*
- Inv. Nr. K.0037 (Johann Meyerhoff, dat.: 1793): *Eingangsnummer 113 (Stand 1786)*
- Inv. Nr. A.0017 (Daniel Meinertzhagen, dat.: um 1790): *Eingangsnummer 114 (Stand 1786)*
- Inv. Nr. A.0021 (Johann Holler, dat.: um 1795): *Eingangsnummer 117 (Stand 1786)*
- Inv. Nr. K.0023 (Christian Eberhard Hellberg / Heldberg, dat.: 1775): *Eingangsnummer 119 (Stand 1786)*
- Inv. Nr. B.0012 (August Friedrich Kirchhoff, dat.: 1789): *Eingangsnummer 120 (Stand 1786)*
- Inv. Nr. A.0074 und K.0065 (Arnold Dun(t)ze, dat.: 1789): *Eingangsnummer 122 (Stand 1786)*
- Inv. Nr. K.0035 (Jacob Friedrich Merrem, dat.: 1789): *Eingangsnummer 144 (Stand 1787)*
- Inv. Nr. F.0084 (Carl Ludwig Murtfeld, dat.: um 1794): *Eingangsnummer 154 (Stand 1788)*

- Inv. Nr. A.0006 (Diederich Meier / Didericus Meyer, dat.: 1789): *Eingangsnummer 156 (Stand 1788)*
- Inv. Nr. B.0019 (Johann Ludwig Isaak Gabain, dat.: 1796): *Eingangsnummer 162 (Stand 1788)*
- Inv. Nr. D.0023 (N.N. Has(s)kamp, dat.: 1796): *Eingangsnummer 172 (Stand 1789)*
- Inv. Nr. D.0018 (Adolf Franz Friedrich Freyherr von Knigge, dat.: 1794): *Eingangsnummer 184 (Stand 1790)*
- Inv. Nr. A.0067 (Volchard Meyer / Meier, dat.: 1799): *Eingangsnummer 233 (Stand 1793)*
- Inv. Nr. D.0022 (Johann Caspar Häfeli / Haefeli, dat.: 1800): *Eingangsnummer 244 (Stand 1794)*
- Inv. Nr. D.0021 (Johann Ludwig Ewald, dat.: 1803): *Eingangsnummer 273 (Stand 1798)*

XV. Mitglieder in lokalen Geheimgesellschaften innerhalb des Wilckens'schen Porträtkabinetts, aufgeführt nach Inventarnummern (vgl. Grommé 1913 und Sammlung Henning Wolter, Delmenhorst; die dort enthaltenen Daten wurden von Dr. Marcus Meyer (Bremen) recherchiert und zur Verfügung gestellt: Datenbank Dr. Marcus Meyer, Bremen)

- Inv. Nr. A.0068 (Conrad Buhl, dat.: 1792): *Loge Zum Ölzweig, seit 1777 Mitglied, 1818-1822 Meister vom Stuhl*
- Inv. Nr. A.0019 (Arnold Gerhard Deneken, dat.: 1797): *Loge Zum silbernen Schlüssel*
- Inv. Nr. A.0014 (Johann Gildemeister, dat.: 1789): *Loge Zum silbernen Schlüssel*
- Inv. Nr. A.0010 (Georg von Gröning, dat.: ca. 1790): *Loge Zum silbernen Schlüssel*
- Inv. Nr. K.0044 (Georg Wilhelm Grommé, dat.: um 1790): *Loge Zum Ölzweig*
- Inv. Nr. B.0021 (Heinrich Gottlob Happach, dat.: 1795): *Loge Zum silbernen Schlüssel*
- Inv. Nr. A.0011 (Christian Abraham Heineken, dat.: 1793): *Loge Zum silbernen Schlüssel*
- Inv. Nr. A.0064 (Johann Heineken, dat.: 1797): *Logen Zum silbernen Schlüssel / Zum Ölzweig*
- Inv. Nr. A.0021 (Johannes Holler, dat.: um 1795): *Loge Zum silbernen Schlüssel*
- Inv. Nr. A.0009 (Daniel Klugkist, dat.: 1793): *Loge Zum silbernen Schlüssel*
- Inv. Nr. A.0006 (Diederich Meier, dat.: 1789): *Loge Zum silbernen Schlüssel*
- Inv. Nr. A.0022 (Georg Oelrichs, dat.: 1789): *Loge Zum silbernen Schlüssel*
- Inv. Nr. A.0063 (Heinrich Wilhelm Mathias Olbers, dat.: 1789): *Loge Zum silbernen Schlüssel*
- Inv. Nr. A.0005 (Johann Pundsack, dat.: 1775): *Loge Zum silbernen Schlüssel*
- Inv. Nr. D.0017 (Heinrich Wilhelm Rotermund, dat.: 1807): *Loge Zum Ölzweig*
- Inv. Nr. A.0016 (Johann Vollmers, dat.: 1796): *Loge Zum Ölzweig*
- Inv. Nr. A.0073 (Arnold Wienholt, dat.: 1797): *Loge Zum silbernen Schlüssel*
- Inv. Nr. K.0022 (Werner Wilckens, dat.: 1799): *Loge Zum silbernen Schlüssel*

XVI. Vergleich der Sozialstruktur unterschiedlicher lokaler Vereine mit derjenigen des Wilckens'schen Porträtkabinetts (vgl. Schulz 2002 a, Tabelle 3, S. 52, Tabelle 6, S. 89, Tabelle 16, S. 223, Tabelle 17, S. 225)

	Wilckens'sches Porträtkabinett	Verein „Museum“ bis 1830 (Schulz 2002, S. 89)	Verein „Museum“ 1804 (Schulz 2002, S. 223)	Verein „Erholung“ 1804 (Schulz 2002, S. 225)
Kaufleute	<i>39,60%</i>	<i>45,55%</i>	<i>44,75%</i>	54,74%
Juristen	<i>12,80%</i>	<i>8,22%</i>	4,35%	8,03%
Theologen	<i>7,30%</i>	5,14%	<i>7,61%</i>	0,00%
Mediziner	<i>4,20%</i>	5,48%	8,70%	<i>3,65%</i>
Militär	3,00%	0,34%	1,09%	1,46%
Amtsleute	2,40%	6,51%	10,87%	19,71%
Professoren bzw. Schullehrer	<i>2,40%</i>	3,77%	6,52%	<i>2,19%</i>
Handwerker	<i>1,80%</i>	<i>3,42%</i>	4,35%	0,00%
Diplomaten	<i>0,61%</i>	1,71%	<i>1,09%</i>	2,19%
Naturwissenschaf- ftler	0,61%	-	-	-

Legende:

Tendenzielle, relative Übereinstimmungen wurden kursiv gesetzt und fett gedruckt.

XVII. Neubearbeitung Kat. Slg. Wilckens

Alphabetisches Namensregister der dargestellten Personen innerhalb des Peter Wilckens'schen Porträtkabinetts

A

- Abel, Ernst Heinrich (A.0082)
- Albers, Johann Christoph (B.0018)
- Anton Gunther von Oldenburg (M.0009)

B

- Bagelmann, Burchard (K.0036)
- Barckhausen, Albrecht Friedrich (B.0023)
- Barckhausen, Johann Hermann (D.0019)
- Berck, Hermann (A.0020)
- Bredenkamp, Hermann (D.0015)
- Breuls, Jacob (A.0008 und 30.134 (potentielle Neuzuschreibung))
- Buhl, Conrad (A.0068)
- Busch, Gerhard von dem (A.0007)
- Busch, Gerhard von dem (A.0069)
- Buxtorf (K.0030)
- Buxtorf, Joachim (K.0484)

C

- Caesar, Clemens Albert (B.0014)
- Caesar, Siegmund Tobias (A.0013)

D

- Dencker, Johann (K.0041)
- Deneken, Arnold Gerhard (A.0019)
- Deneken, Gabriel Franz (K.0053)
- Depken, Jacob (K.0029)
- Droop, Heinrich (K.0051 und A.1349 d (potentielle Neuzuschreibung))
- Droste, Franz-Friedrich (A.0015)
- Duntze, Arnold (A.0074 und K.0065)
- Duntze, Heinrich (30.177 (potentielle Neuzuschreibung))

E

- Eelking, Johann (von) (A.0023)
- Engelbrecht, Johann Andreas (K.0038)
- Ewald, Johann Ludwig (D.0021)

F

- Fehrmann, Jacob (A.0071)
- Fischer, Johann Anton (K.0024)
- Focke, Henrich (K.0056)
- Friedrich Wilhelm II. von Preußen (M.0004)
- Friedrich Wilhelm I. von Preußen (M.0005)
- Friedrich II. (der Große) von Preußen (M.0007)

G

- Gabain, Isaak (B.0019)
- Garlichs, N.N. (K.0015)
- Garlichs, Gerhard Christian (K.0054)
- Georg III. von England (M.0003)
- Gildemeister, Johann (A.0014)
- Gildemeister, Johann Friedrich (B.0024)
- Glan, N.N. von (F.0082)
- Gloystein, Nicolaus (B.0020)
- Gloystein, Tillmann (K.0031 und 68.428 (potentielle Neuzuschreibung))
- Gondela, Christian Adam (A.0075)
- Grebedunkel, N.N. (C.0062)
- Gröning, Georg von (A.0010)
- Grommé, N.N. (K.0044)
- Grote, Otto (K.0032)
- Grovermann, Bartholomeus (K.0050)

H

- Haefeli, Johann Caspar (D.0022)
- Haskamp, N.N. (D.0023)
- Happach, Heinrich Gottlob (B.0021)
- Heeren, Heinrich Erhard (K.0034)
- Heineken, Christian Abraham (A.0011)
- Heineken, Johann (A.0064)
- Helke, Georg Wilhelm (B.0011)
- Hellberg, Christian Eberhard (A.0062)
- Hellberg, Christian Eberhard (K.0023)
- Holler, Johannes (A.0021)
- Husmann, Arnold (C.0061)

I

- Iken, Dethard (D.0020)
- Iken, Justin Friedrich Wilhelm (76.456 (potentielle Neuzuschreibung))

J

- Jantzen, Christian Wendt (K.0057)
- Javandt, Georg Heinrich (A.0076 a)
- Joseph II. (M.0008)
- Jung-Stilling, Heinrich (K.0072)

K

- Kapff, Lüder von (K.0045)
- Kar, N.N. (K.0042)
- Kattau, Bernhard (K.0039)
- Kirchhoff, August Friedrich (B.0012)
- Klugkist, Daniel (A.0009)
- Knigge, Adolf Freyherr von (D.0018)
- Knigge, Carl Ludwig (K.0055)
- Kühnholt, Johann Caspar (K.0052)
- Kulenkamp, Nicolaus d. Ä. (A.0076 b)
- Kulenkamp, Nicolaus d. J. (B.0010)

L

- Lambertz, N.N. (K.0012)
- Lambertz, Catharina Engel (K.0007)
- Lambertz, Inse Beata (K.0009)
- Lambertz, Johann Heinrich (K.0006)
- Lambertz, Johann Peter (K.0014)
- Lambertz, Lambert Magnus (K.0013)
- Lambertz, Lambert (K.0010)
- Lambertz, Lambert senior (K.0008)
- Lambertz, Sophie Margareta (K.0011)
- Lappenberg, Samuel Christian (D.0013)
- Lengerke, Johann Heinrich von (K.0025)
- Lissenhoff, Johann Heinrich (F.0083)
- Ludwig, Joh. Hinrich (K.0043)

M

- Meier, Diederich (A.0006 und 56.216 (potentielle Neuzuschreibung))
- Meinertzhagen, Daniel (A.0017)
- Meinertzhagen, Isaac von (A.0012)
- Merrem, Jacob Friedrich (K.0035)
- Meyer, Volchard (A.0067)
- Meyerhoff, Johann (K.0037)
- Mindemann, Volchard (A.0001 und A.0363 (potentielle Neuzuschreibung))
- Müller, Wilhelm Christian (A.0072)
- Murtfeldt, Carl Ludwig (F.0084)

N

- Niesener, Reinhard (B.0016)
- Nonnen, Johann (A.0061 a und A.0061 b)

O

- Oelrichs, Georg (A.0022)
- Olbers, Heinrich Wilhelm Mathias (A.0063 und 33.18 (potentielle Neuzuschreibung))
- Olbers, Johann Caspar (D.0011)
- Otto, Friedrich Hermann (A.0077)

P

- Pape, Johann (A.0078)
- Payeken, Heinrich (?) (K.0026 und K.0027)
- Payeken, N.N. (K.0028)
- Porthusen, Herman (C.0060)
- Pundsack, Johann (A.0005)
- Pritzelwitz, N.N. von (F.0085)

Q

R

- Reinhardt, Johann Valentin (28.136)
- Retberg, Johann Abraham (K.0047)
- Roller, Christian Nicolaus (A.0065)
- Rotermund, Heinrich Wilhelm (D.0017)

S

- Schilling, Johann Georg (D.0016)
- Schiphorst, Conrad (D.0012)
- Schultz, Jacob Friedrich (A.0079)
- Sengstacke, Henrich (B.0017)
- Smidt, Didericus (A.0002 und 56.217 (potentielle Neuzuschreibung))
- Strebelow, N.N. von (M.0006)

T

- Thorbecke, Hermann (K.0046)
- Tiling, Eberhard (A.0066)
- Tischbein, Georg Heinrich (A.0070)
- Töpken, Albert (K.0048)

U

- Uhthoff, Georg Conrad (K.0033)

V

- Vogt, Johann Christoph (D.0014)
- Vollmers, N.N. (A.0763)
- Vollmers, Johann (A.0016)
- Vrintz, Conrad Alexander von (A.0060)

W

- Wichelhausen, Peter (B.0013)
- Wienholt, N.N. (K.0040)
- Wienholt, Arnold (A.0073)
- Wienholt, Johanne (74.002 (potentielle Neuzuschreibung))
- Wilckens, Anna Adelheid (K.0005)
- Wilckens, Hermann oder Heinrich (B.0009 und B.0022)
- Wilckens, Heinrich (K.0020)
- Wilckens, Jacob Friedrich (K.0016 und K.0017)
- Wilckens, Johann (K.0019)
- Wilckens, Johannes (A.0018)
- Wilckens, Martin (K.0021)
- Wilckens, Martin (K.0049 und B.1160 a (potentielle Neuzuschreibung))
- Wilckens, Peter (K.0003 und K.0004)
- Wilckens, Werner (K.0022)
- Wilhelmi, Conrad (B.0015)
- Wilmans, Melchior (F.0086)
- Witte, Ernst (K.0060)

X

Y

Z

Unbekannt

- A.0084
- K.0018
- K.0058
- K.0059
- K.0061
- K.0062
- K.0063
- K.0064
- K.0066
- K.0067
- K.0068
- K.0069
- K.0070
- K.0071
- 27.90 (w)
- 27.91

Inv. Nr. / Eingangs- datum Focke- Museum Bremen	Name des/der Porträtierten / Titel d. Porträts	Lebensdaten d. Porträtierten	Beschriftung unter-/oberhalb d. Porträts zur Identifizierung d. Porträtierten	Ausbildung / Beruf d. Porträtierten	Urheber d. Porträts	Signatur d. Urhebers / schriftl. Hinweis a.d. Urheber	Datierung	Material / Maße	Literatur bzgl. d. Porträtierten / d. Porträts	Fazit / Statistik
A.0001 1899	Volchard Mindemann	1705–1781	„Bürger- meister Volchardus Mindemann 1774“ (auf bzw. entlang des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Jurist (Dr. jur.) / Stadtsekretär (1729)	Abel (Signatur)	„Dessiné par E.H. d'Abele 1774“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift)	1774 (Signatur / Bildbeschriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Heineken 1983, S. 77; Rotermund II, S. 47; Harry Schwarz- wälder 2002, S. 20, 81	Jurist / Ratsherr (1736–1749) / Bgm. (1749– 1781) / mgl. Anlass: Publikation einer Lebens- geschichte Mindemanns, verfasst von Ph. von Cassel 1774 (Rotermund II, S. 47) / = A.0363 (siehe pot. Neuzuschreib- ungen) / mgl.weise Vor- oder Abbild von A.0363 (siehe pot. Neuzuschreib- ungen)
A.0002 1899	Diedrich (Didericus) Smidt	1711–1787	„Bürger- meister Diedrich Schmidt 1774“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Prof. der Rechte am Gymnasium = Lehrer (Dr. jur.) (seit 1736) / Richter (seit 1747)	Abel (Signatur)	„Dessiné par E.H. d'Abele 1774“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift)	1774 (Signatur / Bildbeschriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14,3 cm (oval)	Heineken 1983, S. 43 f., 55, 120, 126 u. Abb. S. 213; Rotermund II, S. 186/187; Harry Schwarz- wälder 2002, S. 24, 83;	Professor / Richter/ Ratsherr (1741–1767) / Bgm. (1767– 1787) – doppelte Einordnung i.d. Personen- statistik:

									Spreckelsen 1909, S. 101/102, Abb. S. XXVI	Richter und Lehrer / = 56.217 (siehe pot. Neuzuschreibungen) / mgl.weise Vor- oder Abbild von 56.217 (siehe pot. Neuzuschreibungen)
A.0005 1899	Johann Pundsack	1729–1787	„Bürgermeister Pundsack 1775“ (links und rechts neben dem gezeichneten Rahmen mit Tinte)	Jurist (Dr. jur.) / Bürgermeister	Abel (Signatur)	„Dessiné par E. H. d' Abel 1775“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift)	1775 (Signatur / Bildbeschriftung)	Aquarellierte Bleistiftzeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Datenbank Dr. Marcus Meyer, Bremen; Heineken 1983, Abb. S. 215; Rotermund I, S. 109; Harry Schwarzwälder 2002, S. 86	Jurist / Ratsherr (1755) / Bgm. (1775–1787) / mgl. Anlass: Antritt als Bürgermeister 1775 / Mitglied Loge „Zum silbernen Schlüssel“
A.0006 1899	Diederich Meier / Didericus Meyer (letzte Schreibweise Engelbracht / Hauser 2008 b)	1748–1802	„Bürgermeister Meier 1789“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Jurist (Dr. jur.)	Fehrmann nach Abel (Zuschreibung)	keine	1789 (Bildbeschriftung)	Aquarellierte Bleistiftzeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Datenbank Dr. Marcus Meyer, Bremen; Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 405; Rotermund II, S. 15; Harry Schwarzwälder 2002, S. 19, 89	Jurist / Ratsherr (1773–1794) / Bgm. (1794–1802) / Mitglied „Museum“ Nr. 156 / Mitglied Loge „Zum silbernen Schlüssel“ / = 56.216 (siehe pot. Neuzuschreibungen) / mgl.weise Vor- oder

										Abbild v. Inv. Nr. 56.216
A.0007 1899	Gerhard von dem Busch	1725–1799	„Bürger- meister von Busch 1790“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Jurist (Dr. jur.)	Fehrmann (Signatur)	„J. Fehrmann 1790“ (?) (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift)	1790 (Signatur / Bildbeschrift- ung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Rotermund I, S. 56/57; Schulz 2002, S. 71, 399; Harry Schwarzwälde r 2002, S. 9, 88; Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventarnumm er (Focke- Museum Bremen)	Jurist / Ratsherr (1764–1782) / Bgm. (1782– 1798) / Schwieger- vater von Arnold Gerhard Deneken (A.0019) / mgl. Anlass: 65. Geburts- jahr 1790
A.0008 1899	Jacob Breuls	1749–1803	„Bürger- meister Breuls 1791“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Jurist (Dr. jur.)	Fehrmann (Signatur)	„J. Fehrmann gezeichnet 1791“ (?) (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift)	1791 (Signatur / Bildbeschrift- ung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 403; Rotermund I, S. 43; Harry Schwarz- wälder 2002, S. 8, 90	Jurist / Ratsherr (1776–1798) / Bgm. (1798– 1803) / Mitglied „Museum“ Nr. 43 / = Inv. Nr. 30.134 (siehe pot. Neu- zuschreibun- gen)
A.0009 1899	Daniel Klugkist	1748–1814	„Bürger- meister Klugkist 1793“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Jurist (Dr. jur.)	Fehrmann (Zu- schreibung)	keine	1793 (Bildbeschrift- ung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 17,5 x 14 cm (oval)	Datenbank Dr. Marcus Meyer, Bremen; Heineken 1983, S. 445; Rotermund I, S. 241; Schulz 2002,	Jurist / Ratsherr (1774– 1794/1802) / Bgm. (1802– 1814) / Vater des KV- Gründers H. Klugkist

									S. 72, 83, 233, 257 f., 386; Harry Schwarzwälder 2002, S. 17, 89; Spreckelsen 1909, S. 106/107, Abb. S. XXVI	(Schulz 2002, S. 257, Anm. 32) / Mitglied Loge „Zum silbernen Schlüssel“
A.0010 1899	Georg von Gröning	1745–1825	„Bürgermeister von Gröning“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Tinte)	Kaufmann, dann Jurist (Dr. jur.)	Fehrmann / Fehrmann nach Abel (Zuschreibung / Neuzuschreibung)	keine	ca. 1790 (Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventarnummer (Focke-Museum Bremen) / unklar	Aquarellierte Bleistiftzeichnung / 17,5 x 13,5 cm (oval)	ADB 1879, Bd. 9, S. 717–719; BB, S. 196/197; Datenbank Dr. Marcus Meyer, Bremen; Heineken 1983, S. 273, 276–279, 281, 340 f., 354, 359, 385, 390, 430, 446, 449 u. Abb. S. 355; Rotermund I., S. 146/147; Schulz 2002, S. 29, 48, 72, 186 f., 229, 259f.; Harry Schwarzwälder 2002, S. 13, 91, 98, 101, 104	Jurist / Ratsherr (1781–1811) / Munizipalrat (1811–1813) / Ratsherr (1813–1814) / Bgm. (1814–1821) / mgl. Anlass: 55. Geburtsjahr 1790 / Mitglied Loge „Zum silbernen Schlüssel“

A. 0011 1899	Christian Abraham Heineken	1752–1818	„Bürger- meister Heineken“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Jurist (Dr. jur.)	Fehrmann (Signatur)	„J. Fm. 1793“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift)	1793 (Signatur)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 16,5 x 12,5 cm (oval)	ADB 1880, Bd. 11, S. 365; BB, S. 208/209; Datenbank Dr. Marcus Meyer, Bremen; Heineken 1983, S. 15 f., 224, 276, 322, 354, 378, 413 f., 446, 451 f., Abb. 11; Rotermund I, S. 189/190; Schulz 2002, S. 29, 48 f., 71, 140, 143, 177, 183, 187, 190, 212, 229, 253, 255 f., 261, 392, f., 465; Schwarz- wälder 1985 (Bilderläuter- ungen); Harry Schwarz- wälder 2002, S. 14, 90, 97, 104; Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventarnumm er (Focke- Museum Bremen)	Jurist / Ratsherr (1779–1792) / Bgm. (1792– 1811 und 1813–1818) / Bruder von Johann Heineken (A.0064) / mgl. Anlass: Antritt als Bürgermeister 1792 und 40. Geburtstag 1792 / Mitglied Loge „Zum silbernen Schlüssel“
-----------------	----------------------------------	-----------	---	-------------------	------------------------	--	--------------------	--	---	--

A.0012 1899	Isaac Edler von Meinertzhagen	1721–1798	„Bürger- meister Meinertzhagen “ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Tinte)	Jurist	Fehrmann (Signatur)	„J. Fehrmann gez. 1796“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift)	1796 (Signatur)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 17,5 x 13,5 cm (oval)	Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 405; Heineken 1983, S. 77 u. Abb. 214; Rotermund II, S. 37; Harry Schwarzwälde r 2002, S. 20, 85	Jurist / Ratsherr (1750–1766), Bgm. (1766– 1775) / Mitglied „Museum“ Nr. 102 / mgl.: Anlass: Antritt als Bürgermeister 1766 – dreißigjähriges Jubiläum 1796 (außer Dienst)
A.0013 1899	Siegmund Tobias Caesar	1763–1838	„Senator Caesar 1793“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Tinte)	Kaufmann	Fehrmann (Zu- schreibung)	keine	1793 (Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Heineken 1983, S. 445; Rotermund I, S. 61; Schulz 2002, S. 47–49, 258, 399; Harry Schwarz- wälder 2002, S. 9, 93, 97, 100	Kaufmann / Ratsherr (1794–1831) / Sohn von Clemens Albert Caesar (B.0014) / verheiratet mit einer Tochter von Bürgermeister von dem Busch (A.0007) (?) (Schulz 2002, S. 48, Anm. 25) / mgl.: Anlass: 30. Geburtsjahr 1793
A.0014 1899	Johann Gildemeister	1753–1837	„Senator Joh. Gildemeister 1789“ (unterhalb des gezeichneten	Kaufmann	Fehrmann (Signatur)	„gezeichnet von J. Fm. 1789“ (unterhalb des gezeichneten	1789 (Signatur)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18,5 x 14 cm (oval)	BB, S. 170.172; Datenbank Dr. Marcus Meyer,	Kaufmann / Ratsherr (1788–1837) / verh. mit Gebeta

			Rahmens mit Tinte)			Rahmens mit Bleistift)			Bremen; Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 45, 404; Heineken 1983, S. 322, 446 u. Abb., S. 265; Rotermund I, S. 135; Schulz 2002, S. 259, 233, Schwarzwälder 1985 (Bildläuterungen), S. 25; Harry Schwarzwälder 2002, S. 12, S. 98, 101, 105; Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventarnummer (Focke-Museum Bremen)	Wilckens, Bruder von J. F. Gildemeister (B.0024) / Kartograph mit C.A. Heineken / Mitglied „Museum“ Nr. 15, Direktionsmitglied von 1783–1831 / mgl.: Anlass: Antritt als Ratsherr 1788 / Mitglied Loge „Zum silbernen Schlüssel“
A.0015 1899	Franz-Friedrich Droste	1753–1817	„Senator Droste 1792“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Jurist (Dr. jur.) / Obergerichts-Procurator (1776)	Fehrmann (Zuschreibung)	keine	1792 (Bildbeschriftung)	Aquarellierte Bleistiftzeichnung / 17,5 x 13,5 cm (oval)	Heineken 1983, S. 449; Rotermund I, S. 106; Harry Schwarzwälder 2002, S. 10, 93, 106	Jurist / Ratsherr (1796–1811; 1813–1817)

A.0016 1899	Johann Vollmers / Volmers (letzte Schreibweise bei Rotermund)	1753–1818	„Senator Vollmers 1796“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Tinte)	Kaufmann	Fehrman nach Abel (Zuschreibung)	keine	1796 (Bildbeschriftung)	Aquarellierte Bleistiftzeichnung / 17,5 x 13,5 cm (oval)	BB, S. 506/507; Datenbank Dr. Marcus Meyer, Bremen; Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 407; Heineken 1983, S. 356 f., 365, 402, 425, 444–446 u. Abb. S.266; Rotermund II, S. 238; Schulz 2002, S. 191 f., 215, 233, 341; Harry Schwarzwälder 2002, S. 26, 94, 96, 107; Wappenbuch C.S./H.K. Bremen, S. 124	Kaufmann / Aeltermann (1798–1800) / Ratsherr (1800–1811; 1813–1818) / Gründer der Loge „Zum Ölzweig“ (Schulz 2002, S. 215) / Mitglied „Museum“ Nr. 106 / Mitglied Loge „Zum Ölzweig“ / i.d. Statistik zu den politischen und wirtschaftl. Ämtern unter Aeltermann eingetragen (Entstehungsdatum d. Porträts)
A.0017 1899	Daniel Meinertzhagen	1733–1803	„Senator Meinertzhagen“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Kaufmann	Fehrman nach Abel (Zuschreibung)	keine	Um 1790 (Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventarnummer (Focke-Museum Bremen) / unklar	Aquarellierte Bleistiftzeichnung / 17,5 x 13,5 cm (oval)	Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 405; Heineken 1983, S. 287 u. Abb. S. 231; Rotermund II, S. 37; Harry Schwarzwälder 2002, S. 20, 88	Kaufmann / Ratsherr (1766/69–1807) / Mitglied „Museum“ Nr. 114

A.0018 1899	Johannes Wilckens	1762–1815	„Senator Dr. Wilckens“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Jurist (Dr. jur.)	Fehrmann (Signatur)	„J. Fm. 1793“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift)	1793 (Signatur)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 13,5 cm (oval)	Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventarnumm er (Focke- Museum Bremen); Harry Schwarz- wälder 2002, S. 27, 92;	Jurist / Ratsherr (1788–1809)
A.0019 1899	Arnold Gerhard Deneken	1759–1836	„Senator Dr. Deneken 1797“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Tinte)	Jurist (Dr. jur.) / Anwalt	Fehrmann (Zu- schreibung)	keine	1797 (Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 13,5 cm (oval)	BB, S. 108/109; Datenbank Dr. Marcus Meyer, Bremen; Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 403; Heineken 1983, S. 38 u. 449; Rotermund I, S. 100; Schulz 2002, S. 71; Harry Schwarzwälder 2002, S. 10, 91, 105	Jurist / Ratsherr (1785–1836) / heriatete 1785 eine Tochter des Bürger- meisters Dr. jur. Gerhard von dem Busch (1725– 1799) (A.0007) (Schulz 2002, S. 71, Anm. 52) / Mitglied „Museum“ Nr. 16 / Mitglied Loge „Zum Silbernen Schlüssel“
A.0020 1899	Hermann Berck	1740–1816	„Senator Berk“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Tinte)	Kaufmann	Fehrmann (Zu- schreibung)	keine	1787 (Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventarnumm er (Focke- Museum Bremen) /	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 17,5 x 14 cm (oval)	Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 402; Heineken 1983, S. 250 u. Abb. S. 231 Schulz 2002, S. 48f., 406;	Kaufmann / Ratsherr (1782–1811; 1813–1816) / Mitglied „Museum“ Nr. 37 / mgl.: Anlass: 50.

							unklar		Harry Schwarzwälder 2002, S. 7, 91, 104	Geburtsjahr 1795
A.0021 1899	Johannes Holler	1745–1796	„Senator Dr. Holler“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Jurist (Dr. jur.)	Fehrmann (Zu-schreibung)	keine	Um 1795 (Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar-nummer (Focke-Museum Bremen) / unklar	Aquarellierte Bleistift-zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Datenbank Dr. Marcus Meyer, Bremen; Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 404; Rotermond I, S. 211; Harry Schwarzwälder 2002, S. 15, 89	Jurist / Ratsherr (1775–1796) / Mitglied „Museum“ Nr. 117 / Mitglied Loge „Zum silbernen Schlüssel“
A.0022 1899	Georg Oelrichs	1754–1809	„Richter Oelrichs 1789“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Jurist (Dr. jur.) / Registrator am Archiv (1777) / Richter (1792)	Fehrmann (Zu-schreibung)	keine	1789 (Bildbe-schriftung)	Aquarellierte Bleistift-zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Datenbank Dr. Marcus Meyer, Bremen; Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 45, 406; Heineken 1983, S. 271, 287, 328, 336–338 u. Abb. S. 284; Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar-nummer (Focke-Museum Bremen) Rotermond II, S. 74;	Jurist / Ratsherr (1782–1809) / verh. mit Anna Margaretha Wilckens / Mitglied „Museum“ Nr. 18, Direktions-mitglied von 1775 bis 1801 / Mitglied Loge „Zum silbernen Schlüssel“

									Schulz 2002, S. 182, 208, 240, 383, 386; Harry Schwarzwälder 2002, S. 21, 91	
A.0023 1899	Johann (von) Eelking	1748–1806	„Syndicus Eelking 1793“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Jurist (Dr. jur.)	Fehrmann (Signatur)	„J. Fm. 1793“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	1793 (Signatur)	Aquarellierte Bleistiftzeichnung / 18 x 14 cm	Heineken 1983, S. 273 u. Abb. S. 232; Rotermond I, S. 111	Jurist / Ratssyndikus (1771)
A.0060 1899	Conrad Alexander Freiherr von Vrintz zu Treuenfeld	1707–1780	„Reichshofrath v. Vrintz“ (in der linken Blattecke mit Tinte – andere Schriftart)	Diplomat / Reichshofrat / kaiserlicher Resident in Bremen (seit 1746)	Fehrmann (Signatur)	„J.Fehrmann gezeichnet um 1798“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift)	Um 1798 (Signatur)	Aquarellierte Bleistiftzeichnung / 18 x 13,5 cm (oval)	Heineken 1983, S. 63, 70 u. Abb. S. 213	Diplomat / Reichshofrath / mgl. Anlass: Todesjahr 1780
A.0061 a 1899	Johann Nonnen	1734–1809	keine	Kaufmann	Fehrmann (Zuschreibung)	keine	1790 (Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventarnummer (Focke-Museum Bremen) / unklar	Aquarellierte Bleistiftzeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 45, 406; Wappenbuch C.S./H.K. Bremen, S. 119	Kaufmann / Aeltermann (1782) / Mitglied „Museum“ Nr. 17, Direktionsmitglied von 1780 bis 1788
A.0061 b 1899	Johann Nonnen	1734–1809	„Aeltermann Nonnen in Lübeck 1790“	Kaufmann	Fehrmann	?	1790 (Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventarnummer (Focke-Museum Bremen) /	Aquarellierte Bleistiftzeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 45, 406; Wappenbuch C.S./H.K. Bremen, S. 119	Kaufmann / Aeltermann (1782) / Mitglied „Museum“ Nr. 17, Direktionsmitglied von 1780 bis 1788

							unklar			
A.0062 1899	Christian Eberhard Hellberg / Helberg (BA 1794) / Heldberg (letzte Schreibweise bei Engelbracht / Hauser 2008 b)	1756–1794	keine	Mediziner (Dr. med.)	Abel (Signatur)	„(...) Abel (...)“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift)	1781 (Signatur)	Aquarellierte Bleistiftzeichnung / 18 x 14 cm (oval)	BA 1794, S. 34; Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 404; Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar-nummer (Focke-Museum Bremen)	Mediziner / = Inv. Nr. K.0023
A.0063 1899	Heinrich Wilhelm Mathias Olbers	1758–1840	„Doctor Olbers 1789“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Mediziner (Dr. med.) / praktischer Arzt (seit 1781) /Astronom	Fehrmann nach Abel / Fehrmann (Zuschreibung / Neuzuschreibung)	keine	1789 (Bildbeschriftung)	Aquarellierte Bleistiftzeichnung / 18 x 14 cm (oval)	ADB 1887, Bd. 24, S. 236–238; BB, S. 359–376; Datenbank Dr. Marcus Meyer, Bremen; Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 406; Heineken 1983, S. 202 f., 322, 406 u. Abb. S. 284; Rotermund II, S. 78–81; Schulz 2002, S. 61 f., 67 f., 73 f., 80 f., 89, 177 f., 220 f., 229 f., 259, 261, 268, 381, 387, 399, 404,	Mediziner / seit 1785 verheiratet mit Dorothee Elisabeth Köhne (1762–1786), seit 1789 verheiratet mit Anna Adelheid Lürssen (1765–1819) / Bruder von Johann Caspar Theodor Olbers (D.0011) / Mitglied „Museum“ Nr. 29 / mgl. Anlass: zweite Eheschließung 1789 mit Anna Adelheid Lürssen

									654; Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen)	(1765–1819) / Mitglied Loge „Zum silbernen Schlüssel“ / = Inv. Nr. 33.18 (Focke- Museum Bremen, siehe pot. Neuzu- schreibungen) / mgl.weise Vor- oder Abbild von Inv. Nr. 33.18 (siehe pot. Neuzu- schreibungen) / Vorbils v. Inv. Nr. A.0658 d (siehe Abbilder)
A.0064 1899	Johann Heineken	1761–1858	„Dr. J. Heineken 1797“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Tinte)	Mediziner (Dr. med.) / Prof. d. Anatomie u. Experimental- physik am Gymnasium und Stadtphysikus (seit 1786)	Fehrmann (Zu- schreibung)	keine	1797 (Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 17,5 x 13,5 cm (oval)	ADB 1880, Bd. 11, S. 365; BB, S. 209/210; Datenbank Dr. Marcus Meyer, Bremen; Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 404; Heineken 1983, S. 307, 321 u. Abb. S. 266; Rotermund I, S. 191;	Mediziner /Stadtphysikus / Bruder von C. A. Heineken (Inv. Nr. A.0011) / Mitglied „Museum“ Nr. 61 / Mitglied Logen „Zum silbernen Schlüssel“ und „Zum Ölzweig“

									Schulz 2002, S. 49, 89, 177, 309, 512 f.	
A.0065 1899	Christian Nikolaus Roller	1745–1818	„Professor Roller 1805“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Tinte)	Professor der Philosophie und Beredsamkeit am Gymnasium	Fehrmann (Zu-schreibung)	keine	1805 (Bildbe-schriftung)	Aquarellierte Bleistift-zeichnung / 17,5 x 13,5 cm (oval)	Heineken 1983, S. 322; Schwarzwälder 1985 (Bilderläuterungen), S. 26	Professor / mgl. Anlass: 60. Geburtsjahr
A.0066 1899	Eberhard Tiling	1722–1794	„Professor Thieling“ (links unten auf dem Blatt mit Tinte – andere Schriftart)	Lehrer am Pädagogio (seit 1759) / Professor am Gynasium Illustre zu Bremen (seit 1777)	Abel / Fehrmann nach Abel (Zu-schreibung / Neuzu-schreibung)	keine	Um 1775 (Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar-nummer (Focke-Museum Bremen) / unklar	Aquarellierte Bleistift-zeichnung / 17,5 x 13,5 cm (oval)	Rotermund II, S. 211/212; Schulz 2002, S. 60	Professor
A.0067 1899	Volchard Meyer / Meier (letzte Schreibweise in Rotermund II)	1761–1811	„Dr. Volchard Meyer“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Tinte)	Jurist (Dr. jur.)	Fehrmann (Signatur)	„J. Fm. 1799“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift)	1799 (Signatur)	Aquarellierte Bleistift-zeichnung / 18 x 13,5 cm (oval)	Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 405; Heineken 1983, S. 287, 446 u. Abb. S. 284; Rotermund II, S. 36; Harry Schwarzwälder 2002, S. 20, 92, 98	Jurist / Ratsherr (1787–1811) / Mitglied „Museum“ Nr. 233
A.0068 1899	Conrad Buhl	1753–1822	„Dr. Conrad Buhl 1792“ (unterhalb des gezeichneten	Theologe / Prediger an der St. Rembertikirch	Fehrmann (Signatur)	„J. Fehrmann gezeichnet 1792“ (unterhalb des	1792 (Signatur / Bildbe-schriftung)	Aquarellierte Bleistift-zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Datenbank Dr. Marcus Meyer, Bremen;	Theologe / Mitglied „Museum“ Nr. 20 / Mitglied

			Rahmens mit Tinte)	e (1778) / Dr. theol. (1798) Prediger an der Ansgariikirche (1805)		gezeichneten Rahmens mit Bleistift)			Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 403; Rotermund I, S. 55/66	Loge „Zum Ölzweig“ seit 1777, 181?–1822 Meister vom Stuhl
A.0069 1899	Gerhard von dem Busch	1757–1837	„Dr. von dem Busch 1790“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Jurist (Dr. jur.) (1782) / Registrator des Archivs zu Bremen und kaiserlicher Notar (1789)	Fehrmann (Zu-schreibung)	keine	1790 (Bildbe-schriftung)	Aquarellierte Federzeich-nung / 18 x 14 cm (oval)	Rotermund I, S. 57/58; Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventarnumm-er (Focke-Museum Bremen)	Jurist / seit 1790 verheiratet mit Friederike Adelheid Gildemeister (1759–1811) / mgl. Anlass: Eheschließung 1790 mit Friederike Adelheid Gildemeister (1759–1811)
A.0070	Georg Heinrich Tischbein	1753–1848	„Tischbein 1793“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Tinte)	Künstler	Fehrmann (Zu-schreibung)	keine	1793 (Bildbe-schriftung)		Heinen 1983, Abb. S. 266	Künstler / mgl. Anlass: 40. Geburtstag 1793
A.0071 1899	Jacob Fehrmann	1760–1839	„Maler Jacob Fehrmann 1789“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Künstler	Fehrmann (Signatur)	„Jac. Fehrmann 1789“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift oder Tinte ganz leicht aufgedrückt)	1789 (Signatur / Bildbe-schriftung)	Aquarellierte Bleistift-zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	AKL Online, Dok-ID: _10001017_T_2.; Becker 2000, S. 24; BB, S. 131/132; Spreckelsen 1909, S. 105–106, Abb. S. XXV	Künstler

A.0072 1899	Wilhelm Christian Müller	1752–1831	„Dr. W. C. Müller 1790“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Pädagoge (seit 1778) und Domkantor (seit 1784)	Fehrmann (Zu- schreibung)	keine	1790 (Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	BB, S. 351/352; Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 406; Heineken, S. 200 u. Abb. S. 265; Rotermund II, S. 51/52; Schulz 2002, S. 33, 80, 201, 396; Spreckelsen 1909, S. 108, Abb. S. XXVII;	Schullehrer / Mitglied „Museum“ Nr. 24 / siehe auch Focke- Museum Inv. Nr. A.0398
A.0073 1899	Arnold Wienholt / Wienhold (letzte Schreibweise bei Rotermund)	1749–1804	„Dr. med Wienholt 1797“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Mediziner (Dr. med.)/ Arzt / Stadtphysikus	Fehrmann nach Abel (Zu- schreibung)	keine	1797 Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	ADB 1897, Bd. 42, S. 422; Datenbank Dr. Marcus Meyer, Bremen; Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 45, 408; Heineken 1983, S. 144, 200, 202 u. Abb. S. 232; Rotermund II, S. 254/255; Schulz 2002, S. 89, 177 f., 181, 219–221, 224	Mediziner / Mitglied „Museum“ Nr. 3, Direktions- mitglied von 1775–1804, Vorsitzender der Direktion von 1783 bis 1804 / Mitglied Loge „Zum silbernen Schlüssel“ / Ehemann von Johanne Wienholt (Inv. Nr. 74.002, siehe pot. Neuzu- schreibungen)

A.0074 1899	Arnold Dun(t)ze	1728–1793	„Dr. Dunze med: 1789“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Mediziner (Dr. med.)	Fehrmann nach Abel / Fehrmann (Zu- schreibung / Neuzu- schreibung)	keine	1789 (Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 403; Rotermund I, S. 106	Mediziner / = K.0065 / Mitglied „Museum“ Nr. 122
A.0075 1899	Christian Adam Gondela	1726–1777	„Dr. med Gondela 1775“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Mediziner (Dr. med.) / Stadtphysikus in Bremen (1757)	Abel (Signatur)	„Dessiné par E. H. d'Abele 1775“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift)	1775 (Signatur) / Bildbe- schriftung	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Heineken 1983, S. 336; Rotermund I, S. 140	Mediziner / Stadtphysikus (1757) / mgl. Anlass: Ernennung zum Stadtphysikus 1775
A.0076 a 1899	Georg Heinrich Javandt / Iaswandt (BA 1794, S. 39)	1765–1835	„Dr. Javandt 1810“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Mediziner (Dr. med.)	Fehrmann (Zu- schreibung)	keine	1810 (Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 17,5 x 13,5 cm (oval)	BA 1794, S. 39; Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen)	Mediziner / verh. mit Anna Sophia Wilckens
A.0076 b 1899	Nicolaus Kulenkamp d. Ä.	1710–1793/94	„Nicolaus Kulenkamp 1791“ (auf dem bzw. entlang des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Schönfärber und Seiden- fabrikant / Naturwissen- schaftler	Fehrmann nach Abel (Zu- schreibung)	keine	1791 (Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	ADB 1883, Bd. 17, S. 360–361; Heineken 1983, S. 150/151 und Abb. S. 213; Rotermund, S. 262/262; Schulz 2002, S. 104, 181, 208; Spreckelsen	Naturwissen- schaftler

									1909, S. 97;	
A.0077 1899	Friedrich Hermann Otto	1765–1814	„Procurator Otto 1797“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Jurist (Dr. jur.) / Obergerichts- procurator (1790) / Anwalt (1791)	Fehrmann (Zuschreibung)	keine	1797 (Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 17,7 x 13,7 cm (oval)	Rotermund II, S. 87	Jurist
A.0078 1899	Johann Pape	1749–1799	keine	Jurist / Anwalt / Notar	Fehrmann (Zu- schreibung)	keine	Um 1790 (Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen) / unklar	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 17,5 x 13,5 cm (oval)	Rotermund II, S. 88	Jurist
A.0079 1899	Jacob Friedrich Schultz / Schulze (letzte Schreibweise bei Rotermund)	1769–1827	„Dr. Schultz, anno 1794“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Jurist (Dr. jur.)	Fehrmann (Signatur)	„J. Fm. 1794“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift)	1794 (Signatur)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 13,5 cm (oval)	Rotermund II, S. 171	Jurist / Syndicus der Aelterleute
A.0082 1899	Ernst Heinrich Abel	1730/37–?	keine	Künstler	Abel (Signatur)	„Dessiné par E. H. d'Abele 1777“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift)	1777 (Signatur)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 20 x 17 cm (oval)	AKL Online, Dok-ID: _10001017_T _2.; Becker 2000, S. 142; Spreckelsen 1909, S. 100/101, Abb. S. XXV	Künstler / Selbstporträt
A.0084 1899	Unbekannt	Unbekannt	keine	Künstler	Abel (Zu- schreibung)	keine	unklar	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm	Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende	Künstler

									Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen)	
A.0763 1910 aus dem Nachlass des Fräulein Auguste Treviranus, einer Nachfahrin der Familie Vollmers	N.N. Vollmers (mgl.weise Vater von Senator Vollmers (A.0016))	geb. 1753	keine	Unbekannt	Fehrmann (Signatur)	„J. Fehrmann gez. 1796“ (?)	1796 (Signatur)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 17 x 13,5 cm (oval)	Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen)	Unbekannt / mgl.weise Vater von Senator Vollmers (A.0016)
B.0009 1899	Hermann Wilckens (1719–1774)	1719–1774	„Aeltermann Wilckens 1774“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Kaufmann	Abel (Signatur)	„Dessiné par E. H. d'Abelle 1774“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift)	1774 (Signatur / Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14,3 cm (oval)	Wappenbuch C.S./H.K. Bremen, S. 114/115	Kaufmann / Aeltermann (1763) mgl. Anlass: Todesjahr 1774
B.0010 1899	Nicolaus Kulenkamp d. J.	1750–1815	„Aeltermann Nicolaus Kulenkamp 1789“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Kaufmann	Fehrmann (Signatur)	„gezeichnet v. J. Fm. 1789“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift)	1789 (Signatur / Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 45, 405; Heineken 1983, S. 144 und Abb. S. 97; Schulz 2002, S. 192; Spreckelsen 1909, S. 97; Wappenbuch C.S./H.K. Bremen, S. 123	Kaufmann / Aeltermann (1794) / Mitglied „Museum“ Nr. 19, Direktions- mitglied von 1780 bis 1806

B.0011 1899	Georg Wilhelm Helke / Hölcke (letzte Schreibweise im Wappenbuch C.S./H.K. Bremen)	1711–1792	„Aeltermann Helke 1789“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Kaufmann	Fehrmann (Signatur)	„gezeichnet v. J. Fm. 1789“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift)	1789 (Signatur / Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18,5 x 14 cm (oval)	Wappenbuch C.S./H.K. Bremen, S. 118	Kaufmann / Aeltermann (1777) / Archivarius d. C.S. (1791)
B.0012 1899	August Friedrich Kirchhoff	1743–1825	„Aeltermann A. F. Kirchhoff 1789“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Kaufmann	Fehrmann (Signatur)	„gezeichnet v. J. Fm. 1789“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift)	1789 (Signatur / Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 405; Wappenbuch C.S./H.K. Bremen, S. 123	Kaufmann / Aeltermann (1796) / Subsenior (1822) / Senior (1823) / Mitglied „Museum“ Nr. 120
B.0013 1899	Peter Wichelhausen	1712–1795	„Aeltermann Peter Wichelhausen 1789“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Kaufmann	Fehrmann (Signatur)	„J. Fm. 1789“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift)	1789 (Signatur / Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 21,5 x 17,5 cm (oval)	Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 408; Heineken 1983, S. 77 u. Abb. S. 213	Kaufmann / Aeltermann (1754) / Archivar d. C.S. (1765) / Subsenior d. C.S. (1775) / Senior d. C.S. (1782) / Mitglied „Museum“ Nr. 10
B.0014 1899	Clemens Albert Caesar	1724–1803	„Aeltermann Caesar 1791“ (auf dem bzw. innerhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Kaufmann	Fehrmann nach Abel (Zu- schreibung)	keine	1791 (Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18,5 x 14 cm (oval)	Schulz 2002, S. 48, Anm. 25; Wappenbuch C.S./H.K. Bremen, S. 120; Ordner Wilckens, Porträtkartei,	Kaufmann / Aeltermann (1784) / Vater von S. Caesar (A.0013)

									entsprechende Inventarnummer (Focke-Museum Bremen)	
B.0015 1899	Conrad Wilhelmi	1730–1803	„Aeltermann Wilhelmy (sic!) 1793“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Kaufmann	Fehrmann (Zu- schreibung)	keine	1793 (Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 17,5 x 13,5 cm (oval)	Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 408; Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen); Schulz 2002, S. 103, 192, 310; Wappenbuch C.S./H.K. Bremen, S. 117	Kaufmann / Aeltermann (1774) / Archivarius d. C.S. (1784) / Subsenior (1794) / Senior (1795) / verh. mit Johanne Henriette Wilckens / Mitglied „Museum“ Nr. 14
B.0016 1899	Reinhard Niesener	1737–1793	„Niesener, geb. d. 23. Juli 1737, (...) d. 4. Octbr. 1793“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Kaufmann	Fehrmann (Signatur)	„J. Fm. 1793“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift)	1793 (Signatur)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	BA 1794, S. 57; Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventarnumm er (Focke- Museum Bremen)	Kaufmann / mgl. Anlass Todesdatum
B.0017 1899	Henrich Sengstacke / Senkstacke (letzte Schreibweise	1733–1809	„Aeltermann Sengstacke 1793“ (unterhalb des gezeichneten	Kaufmann	Fehrmann (Zu- schreibung)	keine	1793 (Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 17,5 x 13,5 cm (oval)	Wappenbuch C.S./H.K. Bremen, S. 120	Kaufmann / Aeltermann (1786) / Archivarius d. C.S. (1795) /

	im Wappenbuch d. C.S./H.K. Bremen)		Rahmens mit Tinte)							mgl. Anlass: 60. Geburtsjahr 1793
<i>B.0018</i> 1899	Johann Christoph Albers	1741–1800	„Aeltermann Joh. Christ. Albers 1793“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Kaufmann	Fehrmann (Zu- schreibung)	keine	1793 (Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 17,5 x 13, 5 cm (oval)	Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 402; Schulz 2002, S. 176, 192; Wappenbuch C.S./H.K. Bremen, S. 121; Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen)	Kaufmann / Aeltermann (1788) / verh. mit Maria Catharina Retberg, im Focke- Museum sind zwei Porträts von ihr vorhanden (47.98 und 70.152) / Schwieger- vater von Martin Wilckens (1762–1807) (K.0021) (Schulz 2002, S. 176, Anm. 24): nicht i.d. Familien- statistik aufgenommen, da entfernter Verwandter / Mitglied „Museum“ Nr. 46
<i>B.0019</i> 1899	Johann Ludwig Isaak Gabain	1751–1834	„Aeltermann Gabain 1796“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Tinte)	Kaufmann	Fehrmann (Signatur)	„J. Fm. 1796“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift)	1796 (Signatur / Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 17,7 x 13,7 cm (oval)	Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 404; Heineken 1983, S. 446	Kaufmann / Aeltermann (1798) / Mitglied „Museum“ Nr. 162

B.0020 1899	Nicolaus Gloystein	1750–1821	„Aeltermann Gloystein 1796“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Tinte)	Kaufmann	Fehrmann (Zu- schreibung)	keine	1796 (Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 404; Schulz 2002, S. 182, 192, 233, 259; Wappenbuch C.S./H.K. Bremen, S. 123	Kaufmann / Aeltermann (1797) / Archivarius d. C.S. (1810) / Mitglied „Museum“ Nr. 28
B.0021 1899	Heinrich Gottlob Happach	1739–1800	„Aeltermann Happach 1795“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Tinte)	Kaufmann	Fehrmann (Zu- schreibung)	keine	1795 (Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 17,5 x 13,5 cm (oval)	Datenbank Dr. Marcus Meyer, Bremen; Wappenbuch C.S./H.K. Bremen, S. 121	Kaufmann / Aeltermann (1787) / Mitglied Loge „Zum silbernen Schlüssel“
B.0022 1899	Henrich Wilckens	1723–1791	„Aeltermann Wilckens (sic!) 1799“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Kaufmann	Fehrmann nach Abel / Fehrmann (Zu- schreibung / Neuzu- schreibung)	keine	1799 (Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 17,5 x 13,5 cm (oval)	Wappenbuch C.S./H.K. Bremen, S. 114/115	Kaufmann / Aeltermann (1768)
B.0023 1899	Albrecht Friedrich Barckhausen / Barkhausen (letzte Schreibweise im Wappenbuch d. C.S./H.K. Bremen)	1768–1846	„Aeltermann Barkhausen 1798“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Tinte)	Kaufmann	Fehrmann (Signatur)	„J. Fehrmann gez. 1798“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift)	1798 (Signatur / Bild- beschriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 17,5 x 13,5 cm (oval)	Wappenbuch C.S./H.K. Bremen, S. 129; Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventarumm er (Focke- Museum Bremen)	Kaufmann / Aeltermann (1823) / verh. mit Louise Henriette Margarethe Lambertz / Sohn von Johann Hermann Barckhausen (D.0019) / Nachbesitzer des Peter

										Wilckens' schen Porträt- kabinetts / mgl. Anlass: 30. Geburtsjahr 1798
<i>B.0024</i> 1899	Johann Friedrich Gildemeister	1750–1812	„Dr. Gildemeister 1789, Syndicus der Aeltermänner“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Jurist (Dr. jur.) / Syndicus der Aelterleute	Fehrmann (Signatur)	„gez. v. J. Fm. 1789“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift)	1789 (Signatur / Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm	ADB 1879, Bd. 9, S. 169– 170; BB, S. 173; Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 404; Heineken 1983, S. 272 u. Abb. S. 265; Rotermund I, S. 136; Schulz 2002, S. 192, 212/213	Jurist / Syndicus der Aelterleute (1784–1810) / Bruder von J. Gildemeister (A.0014) / Mitglied „Museum“ Nr. 34
<i>C.0060</i> 1899	Herman Porthusen	1722–1795	„Glaser 1775 Porthusen“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Glasmaler	Abel (Signatur)	„Dessiné par E. H. d'Abele 1775“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift)	1775 (Signatur / Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 19,5 x 14 cm (oval)	Rotermund II, S. 103, Spreckelsen 1909, S. 104, Abb. S. XXVII	Handwerker / mgl. Anlass: öffentlich beachtete Einsendung einiger Glasgemälde an die königliche Gesellschaft der Wissen- schaften in Göttingen 1773 (Rotermund II, S. 103)

C.0061 1899	Arnold Husmann	?	„Schmidt Husman 1793“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Schmied / Schlossermeister (BA 1794, S. 38)	Fehrmann (Zu- schreibung)	keine	1793 (Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	BA 1794, S. 38; Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen)	Handwerker
C.0062 1899	N.N. Grebedunkel	geb. 1705	„Friseur Grebedunkel; gezeichnet im 94. Jahre seines Alters“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Friseur	Fehrmann / Fehrmann nach Abel (Zu- schreibung / Neuzu- schreibung)	keine	1789 (Bildbe- schriftung kombiniert mit Geburtsdatum)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 17,5 x 13,5 cm (oval)	Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen)	Handwerker
D.0011 1899	Johann Caspar Theodor Olbers	1752–1815	„Intendant Olbers 1791“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Theologe / Vize-Intendant (1791) und Intendant (1792–1803) in Bremen	Fehrmann (Zu- schreibung)	keine	1791 (Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18,5 x 14,5 cm (oval)	Heineken 1983, S. 337 u. Abb. S. 266; Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen)	Theologe / Bruder des Arztes und Astronomen Dr. W. Olbers (A.0063) / mgl. Anlass: Ernennung zum Vize- Intendanten am St. Petri Dom 1791
D.0012 1899	Conrad Schiphorst	1757–?	„Pastor Schiphorst 1794“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Tinte)	Theologe / Collaborator an der Domschule (1782) / Pastor in Osterholz (1786)	Fehrmann (Zu- schreibung)	keine	1794 (Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 17,5 x 13,5 cm (oval)	Rotermund II, S. 153	Theologe / Pastor in Osterholz (Landsitz von Peter Wilckens)

D.0013 1899	Samuel Christian Lappenberg	1720–1788	„Pastor J. S. Lappenberg 1783,, (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Theologe / Subrector an der Domschule (1747) / Pastor zu Lesum bei Bremen (1759)	Abel (Signatur)	„Dessiné par E. H. d' Abel 1783“ (auf dem bzw. entlang des Rahmen(s) mit Bleistift)	1783 (Signatur / Bildbeschriftung)	Aquarellierte Bleistiftzeichnung / 18 x 14 cm (oval)	ADB 1883, Bd. 17, S. 715–716; Rotermond I, S. 272–275; Schulz 2002, S. 82, 170 f., 180, 212 f.;	Theologe
D.0014 1899	Johann Christoph Vogt	1727–1798	„Pastor Voigt (sic!) 1791“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Theologe / Historiker (Dr. phil.) / Pastor an der Domkirche (1775)	Fehrmann (Zuschreibung)	keine	1791 (Bildbeschriftung)	Aquarellierte Bleistiftzeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 407; Rotermond II, S. 233–235;	Theologe / Mitglied „Museum“ Nr. 11
D.0015 1899	Hermann Bredenkamp	1760–1808	„Pastor Herm. Bredenkamp 1795“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Tinte)	Lehrer (seit 1783)/ Subrector an der Domschule (1785)/ Theologe (seit 1805 Prediger am St. Petri Dom)	Fehrmann (Zuschreibung)	keine	1795 (Bildbeschriftung)	Aquarellierte Bleistiftzeichnung / 18 x 13,5 cm (oval)	Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 403; Heineken 1983, S. 435; Rotermond I, S. 41–43; Schulz 2002, S. 89, 178	Theologe / Mitglied „Museum“ Nr. 108 / mgl. Anlass: Ernennung zum Subrector an der Domschule 1775 – 10-jähriges Jubiläum 1785 (im Dienst)
D.0016 1899	Johann Georg Schilling	1759–1839	„Schilling anno 1789 p.C.n.“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Lehrer / Collaborator an der Domschule (1786) / Grammaticus (1789)	Fehrmann nach Abel / Fehrmann (Zuschreibung / Neuzuschreibung)	keine	1789 (Bildbeschriftung)	Aquarellierte Bleistiftzeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Rotermond II, S. 151/152; Schulz 2002, S. 178	Lehrer / mgl. Anlass: 30. Geburtsjahr 1789 und Ernennung zum Grammaticus a.d. Domschule 1789

D.0017 1899	Heinrich Wilhelm Rotermund	1761–1848	„Pastor Rotermund 1807“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Tinte)	Theologe / Lehrer / Pastor am Bremer Dom (1798) / Pastor an St. Johanni (1805)	Fehrmann (Zu-schreibung)	keine	1807 (Bildbe-schriftung)	Aquarellierte Bleistift-zeichnung / 17,5 x 13,5 cm (oval)	ADB 1889, Bd. 29, S. 301–303; BB, S. 420; Datenbank Dr. Marcus Meyer, Bremen; Rotermund II, S. 132–139; Schulz 2002, S. 89, 332	Theologe / Verfasser des Gelehrten Lexikons (Rotermund I und II, erschienen 1818) / Mitglied Loge „Zum Ölzweig“
D.0018 1899	Adolf Franz Friedrich Freiherr von Knigge	1752–1796	„Freiherr v. Knigge“ (in der linken unteren Blattecke mit Tinte – andere Schriftart)	Amtsmann / hannoverscher Oberhauptmann (ab 1790) / Inspektor des St. Petri Waisenhauses / Schriftsteller	Fehrmann (Signatur)	„J. Fehrmann gez. 1794“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	1794 (Signatur)	Aquarellierte Bleistift-zeichnung / 17,5 x 13,5 cm (oval)	ADB 1882, Bd. 16, S. 288–291; Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 405; Heineken 1983, S. 190f., 199, 247, 346 u. Abb. S. 265; Rotermund I, S. 245–248; Schulz 2002, S. 391, 394–396, 403 f. Spreckelsen, S. 97	Amtsmann / hannoverscher Oberhauptmann (ab 1790) / Schriftsteller / Mitglied „Museum“ Nr. 184
D.0019 1899	Johann Hermann Barckhausen	1723–1806	keine	Stiftsprediger zu Bassum / Theologe	Schwartz	?	Um 1800	Gouache / 29 x 22,5 cm (rechteckig)	GM Familie Barckhausen (blaue Linie), Stammbaum Blatt 14; Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar-	Theologe / Vater von F. A. Barckhausen (B.0023)

									nummer (Focke- Museum Bremen)	
<i>D.0020</i> 1899	Dethard Iken	1740–1810	„Dr. Dethard Iken 1790“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Pastor St. Stephani (seit 1784) / Theologe (Dr. theol.)	Fehrmann (Zu- schreibung)	keine	1790 (Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 404; Rotermund I, S. 227	Theologe / weiteres Porträt im Focke- Museum (D.0179) / Mitglied „Museum“ Nr. 110 / mgl. Anlass: 50. Geburtsjahr 1790
<i>D.0021</i> 1899	Johann Ludwig Ewald	1747–1822	„Dr. Joh. Ludwig Ewald“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Tinte)	Pastor St. Stephani (1796) / Theologe (Dr. theol.) (1796) / Professor d. Praktischen Philosophie am Gymnasium (1802)	Fehrmann (Signatur)	„J. Fm. gez. 1803“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Bleistift)	1803 (Signatur)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 17,5 x 14 cm (oval)	ADB 1877, Bd. 6, S. 444– 446; BB, S. 129; Engel- bracht / Hauser 2008 b, S. 404; Heineken 1983, S. 319; Rotermund I, S. 118–123;	Theologe / Mitglied „Museum“ Nr. 273
<i>D.0022</i> 1899	Johann Caspar Haefeli / Häfeli	1754–1811	„Dr. Joh. Caspar Haefeli 1800“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Tinte)	Pastor St. Ansgarii (seit 1793) / Theologe (Dr. theol.)	Fehrmann (Signatur)	„J. Fm. gez. 1800“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Bleistift)	1800 (Signatur / Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	BB, S. 198/199; Engel- bracht / Hauser 2008 b, S. 404; Heineken 1983, S. 319 f. u. Abb. S. 284; Rotermund I, S. 150–153; Schulz 2002,	Theologe / Mitglied „Museum“ Nr. 244

									S. 66, 175f., 199, 201–203, 206, 288	
D.0023 1899	N.N. Haskamp / Hasskamp (Engelbracht / Hauser 2008 b) / Hasenkamp, Christoph Hermann Gottfried (BB, S. 206 u. 207)	?	„Pastor Haskamp 1796“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Tinte)	Pastor	Fehrman (Zu- schreibung)	keine	1796 (Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 13,5 cm (oval)	BB, S. 206 u. 207; Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 404	Theologe / Mitglied „Museum“ Nr. 172
F.0082 1899	N.N. von Glan		„Hauptmann v. Glan“ (in der linken unteren Blattecke mit Tinte – andere Schriftart)	Preußischer Offizier	Unbekannt / Fehrman (Zu- schreibung / Neuzu- schreibung)	keine	Um 1790 (Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen) / unsicher	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen)	Offizier / Militär
F.0083 1899	Johann Heinrich Lissenhoft	gest. 1819	„Hauptmann Lissenhoft 1789“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Bremischer Artillerie- hauptmann (1782–1804)	Fehrman nach Abel (Signatur)	„d'après d'Abele par J. Fm. 1789“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift)	1789 (Signatur)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen)	Militär
F.0084 1899	Carl Ludwig Murfeldt	1745/48–1820	„Hauptmann Murfeldt“ (in der linken unteren Blattecke mit Tinte – andere	Bremischer Ingenieur- hauptmann bzw. -kapitän beim Artilleriekorps	Fehrman (Zu- schreibung)	keine	Um 1794 (Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar-	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 17,5 x 13,5 cm (oval)	BB, S. 353 u. 354; Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 406; Heineken	Militär / Mitglied „Museum“ Nr. 154

			Schriftart)	des Statdmilitärs (seit 1788)			nummer (Focke- Museum Bremen) / unsicher		1983, S. 311, 321 u. Abb. S. 231; Schwarz- wälder 1985 (Bilder- läuterungen), S. 25	
F.0085 1899	N.N. von Pritzelwitz	1776–1844	„Adjutant von Pritzelwitz“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Tinte)	Preußischer Generalmajor	Fehrmann (Signatur)	„J. Fm. 1806“ (?)	1806 (Signatur)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 17,5 x 13,5 cm (oval)	Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen)	Militär
F.0086 1899 – seit 1995 verloren	Melchior Wilmans	1729–1807	„Oberst Willmans (sic!)“	Bremischer Stadtkomman- dant	Unbekannt	?	?	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / unbekannte Maße	Schulz 2002, S. 174; Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen)	Militär
<u>K.0003</u> 1899	Peter Wilckens	1735–1809	keine	Kaufmann	Schwartz	?	Um 1800	Gouache / 30 x 22,5 cm (rechteckig)	Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 45, 408; Heineken 1983, S. 152 und 242; Spreckelsen 1909, v. a. S. 99/100 u. 109; Schulz 2002, S. 219, 386;	Kaufmann / Familie Wilckens / Mitglied „Museum“ Nr. 6, Direktions- mitglied von 1780 bis 1804

									Wilckens 1933, S. 223– 228, Abb. S. 225	
K.0004 1899	Peter Wilckens	1735–1809	„P. Wilckens 1799, geb. 1735“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Tinte)	Kaufmann	Fehrmann nach Abel / Fehrmann (Zu- schreibung / Neuzu- schreibung)	keine	1799 (Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 17,5 x 13,5 cm (oval)	Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 45, 408; Heineken, S. 151 und 242, Abb. S. 214; Spreckelsen 1909, v.a. S. 99/100, Abb. S. XXV; Schulz 2002, S. 219, 386; Wilckens 1933, S. 223– 228	Kaufmann /Familie Wilckens / Mitglied „Museum“ Nr. 6, Direktions- mitglied von 1780 bis 1804 / mgl. Anlass: Ehepaarbildnis anlässlich Anna Adelheid Wilckens' 60. Geburtsjahres 1799
K.0005 1899	Anna Adelheid Wilckens	1739–1821	„Mad. Wilckens 1799“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Tinte)		Fehrmann (Signatur)	„Fehrmann gez. 1799“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Bleistift)	1799 (Signatur / Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 13,5 cm (oval)	Kloos 1965, S. 27 u. Abb. 16, S. 64; Spreckelsen 1909, S. 106, Abb. S. XXV; Wilckens 1933, Abb. S. 229	Familie Wilckens / Ehefrau von Peter Wilckens (K.0003 und K.0004) / mgl. Anlass: Ehepaarbildnis anlässlich Anna Adelheid Wilckens' 60. Geburtsjahres 1799
K.0006 1899	Johann Heinrich Lambertz	1731–1800	„Joh. Heinr. Lambertz 1774“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit	Kaufmann	Abel (Signatur)	„Dessiné par E. H. d' Abel 1774“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit	1774 (Signatur / Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14,5 cm (oval)	Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 405 Spreckelsen 1909, S. 103, Abb. S. XXVI	Kaufmann / Familie Lambertz / Ehemann von Catharina Engel

			Tinte)			Bleistift)				Lambertz (K.0007) / Mitglied „Museum“ Nr. 12
K.0007 1899	Catharina Engel Lambertz	1742–1810	„Catharina Engel Lambertz geb. Retberg 1774“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)		Abel (Signatur)	„Dessiné par E. H. Abel 1774“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift)	1774 (Signatur / Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 17,5 x 14 cm (oval)	Spreckelsen 1909, S. 103, Abb. S. XXVI	Familie Lambertz / Ehefrau von Johann Heinrich Lambertz (K.0006)
K.0008 1899	Lambert Lambertz senior	geb. 1693	„Lambert Lambertz sen.“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Kaufmann	Unbekannt (Zu- schreibung) / Das Porträt soll die Kopie eines Ölporträts des Malers Thim sein (siehe entsprechende Karteikarte, Ordner Wilckens, Focke- Museum Bremen), die Vorlage befindet sich jedoch nicht in der Sammlung des Focke- Museums in Bremen. /Fehrman (Neuzu- schreibung)	keine	Um 1793 (wegen genauer Datierung seiner Frau) (Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen) / unsicher	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	BA 1794, S. 45; Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen)	Kaufmann / Familie Lambertz / Ehemann von Inse Beata Lambertz (K.0009) / mgl. Anlass: Ehepaar- bildnis anlässlich des 100. Geburtstjahres beider Porträtierer 1793

K.0009 1899	Inse Beata Lambertz	1693–1763	„Mad. Lambertz geb. Gruben 1793“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)		Unbekannt (Zu- schreibung) / Das Porträt soll die Kopie eines Ölporträts des Malers Thim sein (siehe entsprechende Karteikarte, Ordner Wilckens, Focke- Museum Bremen), die Vorlage befindet sich jedoch nicht in der Sammlung des Focke- Museums in Bremen /Fehrmann (Neu- zuschreibung)	keine	1793 (Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen)	Familie Lambertz / Ehefrau von Lambert Lambertz sen. (K.0008) / mgl. Anlass: Ehepaar- bildnis anlässlich des 100. Geburtsjahres beider Porträtierten 1793
K.0010 1899	Lambert Lambertz	1726–1791	„Lambert Lambertz“ (oberhalb des rechteckigen (!) Porträts – ohne gemalten Rahmen)	Kaufmann	Abel (Zu- schreibung)	keine	1774 (Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventarnumm er (Focke- Museum Bremen) / unsicher	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 23,5 x 19 cm (rechteckig)	Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen)	Kaufmann / Familie Lambertz / Ehemann von Sophie Margareta Lambertz (K.0011)
K.0011 1899	Sophie Margareta Lambertz	1745–1793	„Sophie Margareta Lambertz“ (oberhalb des rechteckigen		Abel (Zu- schreibung)	keine	1774 (Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar-	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 23,5 x 19 cm (rechteckig)	Kloos 1965, Abb. 8; Ordner Wilckens, Porträtkartei,	Familie Lambertz / Ehefrau von Lambert Lambertz

			(!) Porträts – ohne gemalten Rahmen)				nummer (Focke- Museum Bremen)) / unsicher		entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen)	(K.0010)
K.0012 1899	N.N. Lambertz	Unbekannt	„Lambertz 1784“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Kaufmann	Fehrman nach Abel (Signatur)	„d'après Abel par J.Fm.“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift)	1784 (Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen)	Kaufmann / Familie Lambertz
K.0013 1899	Lambert Magnus Lambertz	1764–1811	„Lambert Magnus Lambertz 1798“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Tinte)	Kaufmann	Fehrman (Signatur)	„J. Fm. 1798“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Bleistift)	1798 (Signatur / Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 17,5 x 13,5 cm (oval)	Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen)	Kaufmann / Familie Lambertz
K.0014 1899	Johann Peter Lambertz	gest. 1810	„Joh. Peter Lambertz 1797“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Tinte)	Kaufmann	Fehrman (Signatur)	„J. Fehrman 1797“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Bleistift)	1797 (Signatur / Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 17,5 x 13,5 cm (oval)	Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen)	Kaufmann / Familie Lambertz
K.0015 1899	N.N. Garlichs	Unbekannt	„Amtmann Garlichs 1804“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit	Amtmann	Fehrman (Signatur)	„J. Fm. 1804“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Bleistift)	1804 (Signatur / Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 17,5 x 13,5 cm (oval)	Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer	Amtmann

			Tinte)						(Focke-Museum Bremen)	
K.0016 1899	Jacob Friedrich Wilckens, genannt Paul		„Wilckens (sic!) 1773“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Kaufmann	Abel (Zu-schreibung)	keine	1773 (Bildbe-schriftung)	Aquarellierte Bleistiftzeich-nung / 18 x 14,5 cm (oval)	Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar-nummer (Focke-Museum Bremen)	Kaufmann / = K.0017
K.0017 1899	Jacob Friedrich Wilckens, genannt Paul		„Paul Friedr. Wilckens“ (oberhalb des rechteckigen (!) Porträts – ohne gemalten Rahmen)	Kaufmann	Abel (Zu-schreibung)	keine	1774 (Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar-nummer (Focke-Museum Bremen) / unklar	Aquarellierte Bleistift-zeichnung / 24 x 19 cm (rechteckig)	Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar-nummer (Focke-Museum Bremen)	Kaufmann / = K.0016
K.0018 1899	Unbekannter Herr	Unbekannt	keine	Unbekannt	Unbekannt / Fehrmann (Zu-schreibung / Neuzuschreibu-ng)	keine	Unbekannt / unsicher	Aquarellierte Bleistift-zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar-nummer (Focke-Museum Bremen)	Unbekannt
K.0019 1899	Johann Wilckens	1756–1827	„Joh. Wilckens Martin`s Sohn“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Kaufmann	Fehrmann (Signatur)	„J. Fm. gez. 1794“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift)	1794 (Signatur)	Aquarellierte Bleistift-zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar-nummer (Focke-Museum	Kaufmann / Familie Wilckens

									Bremen)	
<i>K.0020</i> 1899	Heinrich Wilckens	1689–1755	„Hr. Wilckens Martin's Sohn“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Kaufmann	Fehrmann (Zu- schreibung)	keine	Um 1790 (Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen) / unsicher	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 17,5 x 14 cm (oval)	Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen)	Kaufmann / Familie Wilckens / mgl. Anlass: 100. Geburtsjahr 1789
<i>K.0021</i> 1899	Martin Wilckens	1762–1807	„Martin Wilckens Hr Sohn 1794“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Kaufmann	Fehrmann (Zu- schreibung)	keine	1794 (Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 17,5 x 14 cm (oval)	Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 408; Schulz 2002, S. 176 Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen)	Kaufmann / Familie Wilckens / Schwieger- sohn von Johann Christoph Albers (B.0018) (Schulz 2002, S. 176, Anm. 24) → nicht i.d. Familien- statistik eingeordnet, da entfernter Verwandter / Mitglied „Museum“ Nr. 50
<i>K.0022</i> 1899	Werner Wilckens	1736–1807	„Werner Wilckens 1799“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Tinte)	Kaufmann / Schottherr	Fehrmann (Zu- schreibung)	keine	1799 (Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Datenbank Dr. Marcus Meyer, Bremen; Ordner Wilckens, Porträtkartei,	Kaufmann / Schottherr = Ratsherr / Familie Wilckens / evtl. Mitglied Loge „Zum

									entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen)	silbernen Schlüssel“ seit 1777
K.0023 1899	Christian Eberhard Hellberg / Helberg (BA 1794) / Heldberg (letzte Schreibweise bei Engelbracht / Hauser 2008 b)	1756–1794	„Dr. med. Hellberg 1775“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Mediziner (Dr. med.)	Fehrmann nach Abel (Signatur)	„J. Fm. après d'Abel 1775“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift)	1775 (Signatur)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	BA 1794, S. 34; Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 404; Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen)	Mediziner / = A.0062 / Mitglied „Museum“ Nr. 119
K.0024 1899 – seit 1994 verloren	Johann Anton Fischer	Geb. 1742, gest. nach 1814	„Amtmann Fischer 1797“	Amtmann /Amts- schreiber	Unbekannt	?	1797 (Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 17,5 x 13,5 cm (oval)	Heinen 1983, S. 224	Amtmann / seit 1805 Amtmann in Osterholz / Porträt seit 1994 verschollen
K.0025 1899	Johann Heinrich von Lengerke	1746–1798	„H. von Lengerken (sic!) 1790“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Kaufmann	Fehrmann (Signatur)	„J. Fm. gezeichnet 1790“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift)	1790 (Signatur / Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 405; Heinen 1983, S. 189 u. Abb. S. 232; Schulz 2002, S. 101, 192, 233;	Kaufmann / Mitglied „Museum“ Nr. 53

K.0026 1899	Heinrich (?) Payeken	geb. 1723	„Payeken 1773“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Kaufmann / Aeltermann	Abel (Signatur)	„Dessiné par E. H. d'Abele 1773“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift)	1773 (Signatur / Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14,5 cm (oval)	Wappenbuch C.S./H.K. Bremen, S. 117	Kaufmann / Aeltermann (1775–1781) / = K.0027 / mgl. Anlass: 50. Geburtsjahr 1773
K.0027 1899	Heinrich (?) Payeken	geb. 1723	„Payeken 1774“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Kaufmann / Aeltermann	Abel (Signatur)	„Dessiné par E. H. d'Abele 1774“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift)	1774 (Signatur / Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Wappenbuch C.S./H.K. Bremen, S. 117	Kaufmann / Aeltermann (1775–1781) / = K.0026
K.0028 1899	N.N. Payeken	Unbekannt	„Payeken“ (in der linken unteren Blattecke mit Tinte)	Unbekannt	Fehrman (Signatur)	„J. Fehrman gez. 1791“ (innerhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift)	1791 (Signatur)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Spreckelsen 1909, S. 108, Abb. S. XXVII	Unbekannt
K.0029 1899	Jacob Depken		„Jacob Depken 1800“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Tinte)	Kaufmann	Fehrman (Signatur)	„J. Fm. 1800“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Bleistift)	1800 (Signatur)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 403; Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen)	Kaufmann / Mitglied „Museum“ Nr. 98
K.0030 1899	N.N. Buxtorf	Unbekannt	„Buxtorf 1793“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Unbekannt	Fehrman nach Abel / Abel (Zu- schreibung/Ne- uzuschreibung)	keine	1793 (Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 17 x 14,5 cm (oval)	Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer	Unbekannt

									<p>(Focke-Museum Bremen); Schulz 2002, S. 186, Anm. 52: Buxtorf soll Oberzunftmeister in Basel gewesen sein und die Interessen Bremens gegenüber dem französischen Gesandten in der Schweiz vertreten haben. Wiedemann 1960, S. 34, Anm. 64 u. 189: es existiert ein Briefwechsel zwischen Buxtorf und Senator von Post aus den Jahren 1794–1798 (StA Bremen, G. 6. B. Nr. 3)</p>	
K.0031 1899	Tillmann Gloystein	1717–1795	„Gloystein 1793“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Kaufmann	Fehrmann (Zu- schreibung)	keine	1793 (Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	BA 1794, S. 29; Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende	Kaufmann / = Inv. Nr. 68.428 (siehe pot. Neuzu- schreibungen) / mgl.weise

									Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen)	Vor- oder Abbild v. 68.428
K.0032 1899	Otto Grote	Unbekannt	„Otto Grote 1797“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Tinte)	Kaufmann	Fehrman (Signatur)	„J. Fehrman gez. 1797“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Bleistift)	1797 (Signatur / Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 17,5 x 13,5 cm (oval)	BA 1794, S. 30	Kaufmann / siehe auch Inv. Nr. K.682 (Focke- Museum Bremen)
K.0033 1899	Georg Conrad Uhthoff	Gest. 1806	„G.C. Uhlhoff 1803“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Tinte)	Kaufmann	Fehrman (Signatur)	„J. Fm. gez. 1803“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Bleistift)	1803 (Signatur / Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	BA 1794, S. 81	Kaufmann / wohnte auch a.d. Geeren wie die Familie Wilckens → Nachbarn
K.0034 1899	Heinrich Erhard Heeren	1728–1811	„Pastor Heeren 1802“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Prediger am St. Petri Dom (1775–1808) / Theologe	Fehrman (Zu- schreibung)	keine	1802 (Bildbe- schriftung)		Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 45, 404; Heineken 1983, S. 198, 435; Rotermund I, S. 186–188;	Theologe / Mitglied „Museum“ Nr. 13, Direktions- mitglied von 1780 bis 1811
K.0035 1899	Jacob Friedrich Merrem	1766–1855	„Merrem 1789“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Kaufmann	Fehrman (Signatur)	„Dessiné par J. Fm. 1789“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift)	1789 (Signatur / Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 405; Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum)	Kaufmann / Mitglied „Museum“ Nr. 144

									Bremen)	
K.0036 1899	Burchard Bagelmann	Unbekannt	„Burchard Bagelmann“ (in der linken unteren Blattecke mit Tinte – andere Schriftart)	Kaufmann	Fehrman (Zu- schreibung)	keine	Um 1780 (Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen) / unsicher	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18,5 x 14 cm (oval)	BA 1794, S. 9	Kaufmann
K.0037 1899	Johann Meyerhoff	1734–1800	„Aeltermann Meyerhoff 1793“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Kaufmann / Aeltermann	Fehrman (Zu- schreibung)	keine	1793 (Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 17,5 x 13,5 cm (oval)	Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 405; Wappenbuch C.S./H.K. Bremen, S. 121	Kaufmann / Aeltermann (1789) / Mitglied „Museum“ Nr. 113
K.0038 1899	Johann Andreas Engelbrecht	1733–1803	„Johann Andreas Engelbrecht“ (in der linken unteren Blattecke mit Tinte – andere Schriftart)	Kaufmann / Dispacheur in Bremen (1782) / Jurist	Fehrman (Zu- schreibung)	keine	1790 (Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen) / unsicher	Aquarellierte Bleistiftzeichn ung / 17,5 x 13,5 cm (oval)	Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 403; Rotermund I, S. 114	Kaufmann / Jurist / Mitglied „Museum“ Nr. 87 / = Inv. Nr. B.0265 / Vorbild für Inv. Nr. B.0265 (siehe Abbilder)
K.0039 1899	Bernhard Kattau	Gest. 1806	„Kattau 1770“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Kaufmann	Abel / Fehrman nach Abel (Zu- schreibung / Neuzu- schreibung)	keine	1770 (Bildbe- schriftung) / in diesem Fall ist die Datierung (Beschriftung) aufgrund der Neuzu- schreibung (Fehrman) in	Aquarellierte Bleistiftzeichn ung / 18 x 14 cm (oval)	BA 1794, S. 40; Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke-	Kaufmann

							Frage zu stellen: unklar		Museum Bremen)	
K.0040 1899	N.N. Wienholt	Unbekannt	„Wienholt“ (in der linken unteren Blattecke mit Tinte)	Unbekannt	Fehrmann nach Abel	keine	Um 1790 / unklar	Aquarellierte Bleistiftzeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar-nummer (Focke-Museum Bremen)	Unbekannt
K.0041 1899	Johann Dencker	Unbekannt	„Denker (sic!) 1792“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Kaufmann	Fehrmann (Signatur)	„J. Fehrmann gezeichnet 1792“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift)	1792 (Signatur)	Aquarellierte Bleistiftzeichnung / 17,5 x 13,5 cm (oval)	BA 1794, S. 21; Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar-nummer (Focke-Museum Bremen)	Kaufmann
K.0042 1899	N. N. Kar	Unbekannt	„Mr. Kar“ (in der linken unteren Blattecke mit Tinte)	Unbekannt	Fehrmann (Zu-schreibung)	keine	Um 1790 (Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar-nummer (Focke-Museum Bremen) / unsicher	Aquarellierte Bleistiftzeichnung / 17,5 x 13,5 cm (oval)	Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar-nummer (Focke-Museum Bremen)	Unbekannt
K.0043 1899	Joh. Hinrich Ludwig	Gest. 1796	„Ludwig 1797“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Tinte)	Kaufmann	Fehrmann (Signatur)	„J. Fm. gez. 1797“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Bleistift)	1797 (Signatur / Bildbeschriftung)	Aquarellierte Bleistiftzeichnung / 17,5 x 13,5 cm (oval)	Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar-nummer	Kaufmann / mgl. Anlass: Todesjahr 1796

									(Focke-Museum Bremen)	
K.0044 1899	Georg Wilhelm Grommé	Geb. 1760	„Grommé“ (in der linken unteren Blattecke mit Tinte)	Unbekannt	Fehrmann nach Abel (Zu-schreibung)	keine	Um 1790 / unsicher	Aquarellierte Bleistift-zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Datenbank Dr. Marcus Meyer, Bremen; Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar-nummer (Focke-Museum Bremen)	Unbekannt / mgl. Anlass: 30. Geburtsjahr 1790 / Mitglied Loge „Zum Ölzweig“
K.0045 1899	Lüder von Kapff	?	„Lüder von Kapff 1779“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Tinte)	Kaufmann	Fehrmann (Zu-schreibung)	keine	1779 (Bildbe-schriftung)	Aquarellierte Bleistift-zeichnung / 17,5 x 13,5 cm (oval)	BA 1794, S. 40; Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar-nummer (Focke-Museum Bremen);	Kaufmann
K.0046 1899	Hermann Thorbecke	1732–1802	„Hermann Thorbecke 1793“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Tinte)	Kaufmann	Fehrmann (Zu-schreibung)	keine	1793 (Bildbeschriftung)	Aquarellierte Bleistift-zeichnung / 18 x 13,5 cm (oval)	Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 407; Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar-nummer (Focke-Museum Bremen)	Kaufmann / Mitglied „Museum“ Nr. 56 / mgl. Anlass: 60. Geburtstjahr 1792

K.0047 1899	Johann Abraham Retberg	1744–1813	„Abraham Retberg 1790“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Kaufmann	Fehrmann (Zu- schreibung)	keine	1790 (Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistiftzeichn ung / 18 x 14 cm (oval)	Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 406; Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen)	Kaufmann / Mitglied „Museum“ Nr. 96
K.0048 1899	Albert Töpken	Unbekannt	„Albert Töpken“ (in der linken unteren Blattecke mit Tinte – andere Schriftart)	Kaufmann	Fehrmann (Zu- schreibung)	keine	1796 (Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen) / unsicher	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	BA 1794, S. 80; Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen)	Kaufmann
K.0049 1899	Martin Wilckens	1721–1777	„Schottherr Martin Wilckens 1774“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Kaufmann / Schottherr = Ratsherr	Abel (Signatur)	„Dessiné par E. H. d'Abel 1774“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift)	1774 (Signatur / Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventarnumm er (Focke- Museum Bremen)	Kaufmann / Schottherr = Ratsherr = Vorbild von Inv. Nr. B.1160 a (siehe pot. Abbilder)
K.0050 1899	Bartholomeus Grovermann	1718–1780	„Agent Bartholomeus Grovermann 1797“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Tinte)	Kaufmann und hessischer Agent	Fehrmann (Zu- schreibung)	keine	1797 (Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 13,5 cm (oval)	BA 1794, S. 31; Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer	Kaufmann

									(Focke-Museum Bremen); Schulz 2002, S. 192	
<i>K.0051</i> 1899	Heinrich Droop	1743–1793	„Heinr. Droop 1791“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Kaufmann	Fehrmann (Zu-schreibung)	keine	1791 (Bildbe-schriftung)	Aquarellierte Bleistift-zeichnung / 18,5 x 14 cm (oval)	BA 1794, S. 21; Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar-nummer (Focke-Museum Bremen)	Kaufmann / = A.1349 d (siehe pot. Neuzu-schreibungen) / mgl.weise Vor- oder Abbild von A.1349 d
<i>K.0052</i> 1899	Johann Caspar Kühnholt / Kühnholz (BA 1794)	Gest. 1805	„Joh. Casp. Kühnholt“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Tinte)	Kaufmann	Fehrmann (Signatur)	„J. Fm. gez. 1797/1807“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Bleistift)	1797/1807 (Signatur)	Aquarellierte Bleistift-zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	BA 1794, S. 45; Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar-nummer (Focke-Museum Bremen)	Kaufmann / mgl. Anlass: Todesjahr 1805
<i>K.0053</i> 1899	Gabriel Franz Deneken	1743–1801	„Gabriel Franz Deneken 1792“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Kaufmann	Fehrmann (Zu-schreibung)	keine	1792 (Bildunter-schrift)	Aquarellierte Bleistift-zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 403; Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar-nummer (Focke-Museum Bremen)	Kaufmann / Mitglied „Museum“ Nr. 4

K.0054 1899	Gerhard Christian Garlichs	1779–1830	„G. C. Garlichs 1805“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Tinte)	Kaufmann	Fehrmann (Zu- schreibung)	keine	1805 (Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Ueltzen- Barckhausen 1933, S. 33; Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen)	Kaufmann / verh. mit Insea Catarina Elisabeth Lambertz
K.0055 1899	Carl Ludwig Knigge	Gest. 1805	„C. L. Knigge 1799“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Tinte)	Kaufmann	Fehrmann (Zu- schreibung)	keine	1799 (Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 13,5 cm (oval)		Kaufmann
K.0056 1899	Henrich Focke	1732–1801	„Schottherr Focke geb. 1732 gest. 1801“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Kaufmann / Schottherr = Ratsherr	Fehrmann nach Abel (Zu- schreibung)/ Fehrmann (Zu- schreibung)	keine	Um 1790 Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen) / unsicher	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 404; Schulz 2002, S. 257, Anm. 31	Kaufmann / Schottherr = Ratsherr / Mitglied „Museum“ Nr. 44 / Vorbild v. Inv. Nr. B.0715 (siehe Abbilder)
K.0057 1899	Christian Wendt Jantzen	?	„Jantzen 1793“ (oberhalb des rechteckigen Porträts)	Kaufmann	Fehrmann nach Abel (Zu- schreibung)	keine	1793 (Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 24 x 19,5 cm (rechteckig)	Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen)	Kaufmann

K.0058 1899	Unbekannter Herr	Unbekannt	keine	Unbekannt	Unbekannt / Abel (Zu- schreibung / Neuzu- schreibung)	keine	Unbekannt / unsicher	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventarnumm- er (Focke- Museum Bremen)	Unbekannt
K.0059 1899	Unbekannter Herr	Unbekannt	keine	Unbekannt	Fehrmann (Signatur)	„J. Fehrmann gez. 1792“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift)	1792 (Signatur)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen)	Unbekannt
K.0060 1899	Ernst Witte	?	„Ernst Witte 1793“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Kaufmann	Fehrmann (Zu- schreibung)	keine	1793 (Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 17,5 x 13,5 cm (oval)	Schulz 2002, S. 192	Kaufmann
K.0061 1899	Unbekannter Herr	Unbekannt	keine	Unbekannt	Unbekannt / Fehrmann (Zu- schreibung / Neuzu- schreibung)	keine	Unbekannt / unsicher	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 17,5 x 13,5 cm (oval)	Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen)	Unbekannt

K.0062 1899	Unbekannter Herr	Unbekannt	keine	Unbekannt	Unbekannt /Fehrmann (Zu- schreibung / Neuzu- schreibung)	keine	Unbekannt / unsicher	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen)	Unbekannt
K.0063 1899	Unbekannter Herr	Unbekannt	keine	Unbekannt	Fehrmann (Signatur)	„J. Fm. gez. 1789“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift)	1789 (Signatur)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen)	Unbekannt
K.0064 1899	Unbekannter Herr	Unbekannt	keine	Unbekannt	Fehrmann nach Abel (Signatur)	„après Abel par J. Fm. 1789“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift)	1789 (Signatur)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen)	Unbekannt
K.0065 1899	Arnold Dun(t)ze	1728–1793	keine	Mediziner (Dr. med)	Fehrmann (Signatur)	„J. Fehrmann gez. 1789“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift)	1789 (Signatur)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 17,5 x 14 cm (oval)	Engelbracht / Hauser 2008 b, S. 403; Rotermund I, S. 106	Mediziner / = A.0074 / Mitglied „Museum“ Nr. 122 / mgl. Anlass: 60. Geburtsjahr 1788

K.0066 1899	Unbekannter Herr	Unbekannt	keine	Unbekannt	Unbekannt / Fehrmann (Zu- schreibung / Neuzu- schreibung)	keine	Unbekannt / unsicher	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen)	Unbekannt
K.0067 1899	Unbekannter Herr	Unbekannt	„1789“ (rechts unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Unbekannt	Unbekannt / Fehrmann (Zu- schreibung / Neuzu- schreibung)	keine	1789 (Bildbe- schriftung)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen)	Unbekannt
K.0068 1899	Unbekannter Herr	Unbekannt	keine	Unbekannt	Fehrmann (Signatur)	„J. Fehrmann 1791“ (innerhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift oder Tinte)	1791 (Signatur)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18,5 x 14 cm (oval)	Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen)	Unbekannt
K.0069 1899	Unbekannter Herr	Unbekannt	keine	Unbekannt	Fehrmann (Signatur)	„J. Fehrmann gez. 1797“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Bleistift)	1797 (Signatur)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 13,5 cm (oval)	Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen)	Unbekannt

K.0070 1899	Unbekannter Herr	Unbekannt	keine	Unbekannt	Fehrmann (Signatur)	„J. Fehrmann gezeichnet 1790“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift)	1790 (Signatur)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- numm er (Focke- Museum Bremen)	Unbekannt
K.0071 1899	Unbekannter Herr	Unbekannt	keine	Unbekannt	Fehrmann nach Abel (Signatur)	„après d'Abel par J. Fm. 1789“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift)	1789 (Signatur)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen)	Unbekannt
K.0072 1899	Heinrich Jung- Stilling	1740–1817	keine	Schriftsteller / Pietist / Mitglied im Goethe-Kreis	Fehrmann (Signatur)	„J. Fm. (...)“ (unterhalb des gezeichneten Ovals mit Bleistift)	Um 1800 (Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen) / unsicher	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	ADB 1881, Bd. 14, S. 697–704	Auswärtige Potentaten und berühmte Persönlich- keiten / mgl. Anlass: 60. Geburtsjahr 1800
K.0484 1899 (?)	Joachim Buxtorf / Bustorff (BA 1794)	Unbekannt	„Souvenir d'Amitié pour Monsieur le Seneur Wichelhausen Madame son epouse née Evald au jour des noces de Susanna et Metta Almata	Unbekannt	Abel (Signatur)	„Dessiné par E. H. d'Abele 1775“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift)	1775 (Signatur)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	BA 1794, S. 18; Spreckelsen 1909, S. 103/104 (v.a. zur Bildbe- schriftung a.d. Rückseite), Abb. S. XXVII	? / mgl. Anlass: Geschenk von Buxtorf an Senator Wichelhausen anlässlich der Hochzeit von Wichelhausens Töchtern 1775

			<p>Wichelhausen aux Messieur Tiedemann et Kulenkamp le 23. May 1775 par J Buxtorf“ a.d. Rückseite = Geschenk von Buxtorf an Sentor Wichelhausen anlässlich der Hochzeit von Wichelhausen` s Töchtern → Buxtorf muss Geschenk in Auftrag gegeben haben.</p>							
M.0003 1899	König Georg III. von England	1738–1820	keine	König von England (1760–1820), zugleich Kurfürst von Hannover, seit 1814 König von Hannover	Unbekannt / Fehrmann (Zu- schreibung / Neuzu- schreibung)	keine	Unbekannt / unsicher	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	ADB 1878, Bd. 8, S. 645– 651; Heineken 1983, S. 290	Auswärtige Potentaten und berühmte Persönlich- keiten
M.0004 1899	Friedrich Wilhelm II. von Preußen	1744–1797	„Friedrich Wilh. II.“ (in der linken unteren Blattecke mit Tinte)	König von Preußen 1786– 1797	Unbekannt / Fehrmann (Zu- schreibung / Neuzu- schreibung)	keine	Um 1790 (Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen) / unsicher	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 16,5 x 12,5 cm (oval)	ADB 1878, Bd. 7, S. 685– 700; Heineken 1983, S. 226	Auswärtige Potentaten und berühmte Persönlich- keiten

M.0005 1899	Friedrich Wilhelm I. von Preußen	1688–1740	„Friedrich Wilhelm I.“ (in der linken unteren Blattecke mit Tinte)	König von Preußen 1713–1740	Unbekannt / Fehrmann (Zu-schreibung / Neuzu-schreibung)	keine	Unbekannt / unsicher	Aquarellierte Bleistift-zeichnung / 23 x 19 cm (oval)	ADB 1878, Bd., 7, S. 635–656	Auswärtige Potentaten und berühmte Persönlichkeiten
M.0006 1899	N.N. von Strebelow	?	„Geheim-Secretair v. Strebelow 1792“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Tinte)	Amtsmann	Fehrmann	keine	1792 (Bildbeschriftung)	Aquarellierte Bleistift-zeichnung / 17,5 x 13,5 cm (oval)	Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar-nummer (Focke-Museum Bremen)	Amtsmann
M.0007 1899	Friedrich II. von Preußen (Friedrich der Große)	1712–1786	„Friedrich II.“ (in der linken unteren Blattecke mit Tinte)	König von Preußen 1740–1786	Unbekannt / Fehrmann (Zu-schreibung / Neuzu-schreibung)	keine	Um 1790 (Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar-nummer (Focke-Museum Bremen) / unsicher	Aquarellierte Bleistift-zeichnung / 16,5 x 12,5 cm (oval)	ADB 1787, Bd. 7, S. 656–685	Auswärtige Potentaten und berühmte Persönlichkeiten
M.0008 1899	Joseph II.	1741–1790	„Joseph II.“ (in der linken unteren Blattecke mit Tinte)	Kaiser des HRR 1765–1790	Fehrmann (Signatur)	„J. Fehrmann 1791“ (rechts unterhalb des gezeichneten rechteckigen Rahmens in Bleistift)	1791 (Signatur)	Aquarellierte Bleistift-zeichnung / 22 x 17 cm (rechteckig)	Heineken 1983, S. 160, 170, 225	Auswärtige Potentaten und berühmte Persönlichkeiten / mgl. Anlass: Todesjahr 1790
M.0009 1899	Anton Gunther, Herzog von Oldenburg	1583–1667	?	Letzter Graf von Oldenburg (seit 1603)	?	?	?	?	ADB 1875, Bd. 1, S. 491–493	Auswärtige Potentaten und berühmte Persönlichkeiten

27.90 1927 von Assessor Dr. Waldeck für 55 RM ans Focke- Museum übereignet	Unbekannter Herr	Unbekannt	keine	Unbekannt	Fehrmann (Signatur)	„J. Fehrmann gezeichnet 1793“ (innerhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift)	1793 (Signatur)	Aquarellierte Feder- zeichnung / 19,5 x 17 cm (oval)	Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen)	Unbekannt
27.91 1929 von Assessor Dr. Waldeck für 55 RM ans Focke- Museum übereignet	Unbekannte Dame	Unbekannt	keine	Unbekannt	Abel (Signatur)	„Dessiné par E. H. Abelee 1772“ (unterhalb des gezeichneten Rahmens mit Bleistift)	1772 (Signatur)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 21 x 17,5 cm (oval)	Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen)	Unbekannt
28.136 1928 für 60 Reichsmark (RM) vom sog. Hölty- Haus in Hannover erworben	Johann Valentin Reinhardt	geb. um 1730/40	keine	Kaufmann	Fehrmann (Signatur)	„J. Fehrmann gez. 1802“ (Thieme- Becker)	1802 (Signatur)	Aquarellierte Bleistift- zeichnung / 18 x 14 cm (oval)	BA 1794, S. 64; Ordner Wilckens, Porträtkartei, entsprechende Inventar- nummer (Focke- Museum Bremen), dort auch Abb.	Kaufmann

Potentielle Neuzuschreibungen:

Inv. Nr. / Eingangs- datum Focke- Museum Bremen	Name des/der Porträtierten / Titel d. Porträts	Lebensdaten d. Porträtierten	Beschriftung unter-/oberhalb d. Porträts zur Identifizierung d. Porträtierten	Ausbildung / Beruf d. Porträtierten	Urheber d. Porträts	Signatur d. Urhebers / schriftl. Hinweis a.d. Urheber	Datierung	Material / Maße	Literatur bzgl. d. Porträtierten / d. Porträts	Fazit / Statistik
33.18 1933 (Geschwister Fräulein Migault Geschenk)	Heinrich Wilhelm Mathias Olbers	1758–1840	?	Mediziner (Dr. med.) / praktischer Arzt (seit 1781) /Astronom	Fehrmann (Signatur)	„J. Fehrmann 1788“	1788 (Signatur)	Öl auf Leinwand / 70 x 57 cm (Rahmen- größe)	Siehe Inv. Nr. A.0063 ; Focke- Museum Bremen, Porträtkartei	= A.0063 / mgl.weise Vor- oder Abbild v. A.0063
76.456 1976 (von Dr. Hans Löning, Fischerhude, erworben)	Justin Friedrich Wilhelm Iken	1726–1805	?	Jurist (Dr. jur.)	Fehrmann (Signatur)	„Fehrmann 1789“	1789 (Signatur)		Schulz 2002, S. 394, Anm. 46; Harry Haas Schwarzwälder 2002, S. 16; Focke- Museum Bremen, Porträtkartei	Pendant (Ehebildnis) zu Inv. Nr. 76.457 (Helia Iken, Focke- Museum Bremen)
764.57	Helia Iken	?	?	Ehefrau von Justin Friedrich Wilhelm Iken	Fehrmann (Signatur)		1789		Focke- Museum Bremen, Porträtkartei	Pendant (Ehebildnis) zu Inv. Nr. 76.456 (Justin Friedrich Wilhelm Iken, Focke- Museum Bremen)
74.002 1974 (von J. L. Gildemeister, Bremen, erworben)	Johanne Wienholt	1761–1829	?		Fehrmann (Signatur)	„J. Fehrmann 1788“	1788 (Signatur)	Öl auf Leinwand / 69 x 53,5 cm	Kat. Ausst. Bremen 2000, S. 72 u. 144; Focke- Museum Bremen,	Ehefrau von Arnold Wienholt (A.0073)

									Porträtkartei	
A.0363 1905 (von Prof. Mänz geschenkt)	Volchard Mindemann	1705–1781	?	Jurist (Dr. jur.) / Stadtsekretär (1729)	Abel (Signatur)	„Peint par H. d'Abele 1774“	1774 (Signatur)	Öl auf Leinwand / 84 x 73,5 cm	siehe Inv. Nr. A.0001; Focke- Museum Bremen, Porträtkartei	= A.0001 / mgl.weise Vor- oder Abbild von A.0001
56.217 1956 (von Gisela Wolf, Heidelberg, erworben)	Diederich Smidt	1711–1787	?	Prof. der Rechte am Gymnasium = Lehrer (Dr. jur.) (seit 1736) / Richter (seit 1747)	Abel (Signatur)	„Peint par E. H. d'Ab(el) 1774“	1774 (Signatur)	Öl auf Leinwand / 52 x 57 cm	siehe Inv. Nr. A.0002; Focke- Museum Bremen, Porträtkartei	= A.0002 / mgl.weise Vor- oder Abbild von A.0002
30.134 1939 (aus einem Ausverkauf am Alten Wall, Bremen)	Jacob Breuls (mit Vorbehalt)	1749–1803	?	Jurist (Dr. jur.)	Fehrmann (Signatur)	„Fehrman fc. Bremen“	Um 1775 (Focke- Museum Bremen, Porträtkartei)	Aquarell auf Papier / 17 x 14, 5 cm (mit ovalem Rahmen)	siehe Inv. Nr. A.0008; Focke- Museum Bremen, Porträtkartei	= A.0008 / siehe Inv. Nr. A.0008
A.1349 d 1924 (von Frau Schröder- Droop, Hamburg, erworben)	Heinrich Droop	1743–1793	?	Kaufmann	Unbekannt	keine	Um 1790 (Focke- Museum Bremen, Porträtkartei)	Pastell / 39 x 32 cm (mit Rahmen)	siehe Inv. Nr. K.0051; Focke- Museum Bremen, Porträtkartei	= K.0051 / mgl.weise Vor- oder Abbild von K.0051 / Pendant (Ehebildnis) zu Inv. Nr. A.1349 c (Anne Regine Droop, Focke- Museum Bremen)
30.177 1930 (von Frau Struckmeyer erworben)	Heinrich Duntze	Unbekannt	„Heinrich Duntze“ (unterhalb des aufgeklebten Bildovals auf Papier mit	Kaufmann	Unbekannt	keine	Um 1790 (Focke- Museum Bremen, Porträtkartei)	Aquarell (12 x 9,5 cm (Blatt)	Focke- Museum Bremen, Porträtkartei	

			Tinte)							
68.428 1968 (von Irmgard Rose, Obernkirchen, geschenkt)	Tillmann Gloystein	1717–1795	?	Kaufmann	Friedrich Wilhelm Skerl (1752–1810)	?	Unbekannt	Öl auf Leinwand / 71 x 54 cm	siehe Inv. Nr. K.0031; Focke- Museum Bremen, Porträtkartei	= K.0031 / mgl.weise Vor- oder Abbild von K.0031
56.216 1956 (von Gisela Wolf, Heidelberg, erworben)	Diederich Meier	1748–1802	?	Jurist (Dr. jur.)	Unbekannt	keine	Um 1790	Öl auf Leinwand / 52 x 57 cm	siehe Inv. Nr. A.0006; Focke- Museum Bremen, Porträtkartei	= A.0006 / mgl.weise Vor- oder Abbild von A.0006

(Potentielle) Abbilder von Zeichnungen aus dem Wilckens'schen Porträtkabinett:

Inv. Nr. / Eingangs- datum Focke- Museum Bremen	Name des/der Porträtierten / Titel d. Porträts	Lebensdaten d. Porträtierten	Beschriftung unter-/oberhalb d. Porträts zur Identifizierung d. Porträtierten	Ausbildung / Beruf d. Porträtierten	Urheber d. Porträts	Signatur d. Urhebers / schriftl. Hinweis a.d. Urheber	Datierung	Material / Maße	Literatur bzgl. d. Porträtierten / d. Porträts	Fazit / Statistik
B.1160 a seit 1920 als Leihgabe von Fritz Gildemeister, Bremen	Martin Wilckens	1721–1777	?	Kaufmann / Schottherr = Ratsherr	Unbekannt	keine	Um 1790 (Focke- Museum Bremen, Porträtkartei)	Öl auf Leinwand / 68 x 53 cm	siehe Inv. Nr. K.0049; Focke- Museum Bremen, Porträtkartei	Abbild von Inv. Nr. K.0049 / könnte auch dem Wilckens' schen Porträtkabinett zugeschrieben werden → pot. Neuzuschreibu ng

B.0265 1905	Johann Andreas Engelbrecht	1733–1803	„Johann Andreas Engelbrecht – Verfasser verschiedener Schriften die Handlung betreffend“	Kaufmann / Dispacheur in Bremen (1782) / Jurist	F. W. Bollinger (1777–1825)	„Bollinger sc.“	Um 1800 (Focke- Museum Bremen, Porträtkartei)	Kupferstich / 18 x 11,5 cm	siehe Inv. Nr. K.0038; Focke- Museum Bremen, Porträtkartei	Abbild von Inv. Nr. K.0038
B.0715 1910 (von Dr. J. Focke geschenkt)	Henrich Focke	1732–18010	„Henrich Focke – geb. den 24. Juli 1732, gest. den 2. Januar 1801“	Kaufmann / Schottherr = Ratsherr	Johann Bremermann (1827–1897)	„lith. v. Bremermann, gedr. v. Dreyer“	Um 1850 (Focke- Museum Bremen, Porträtkartei)	Lithographie / 18 x 15 cm	siehe Inv. Nr. K.0056; AKL XIV, 1996, S. 104; Focke- Museum Bremen, Porträtkartei	Abbild von Inv. Nr. K.0056
A.0658 d 1908 (von Elisabeth Pleger geschenkt)	Heinrich Wilhelm Mathias Olbers	1758–1840	„Wilhelm Olbers im Jahre 1789“	Mediziner (Dr. med.) / praktischer Arzt (seit 1781) /Astronom	Unbekannt	keine	Um 1880 (Focke- Museum Bremen, Porträtkartei)	Xylographie / 15 x 11,2 cm	Siehe Inv. Nr. A.0063; Focke- Museum Bremen, Porträtkartei	Abbild von Inv. Nr. A.0063

Legende:

fett gedruckt = verloren

unterstrichen= konnte nicht eingesehen werden

kursiv gesetzt = wird in der aktuellen Präsentation des Focke-Museums gezeigt, Stand 2015



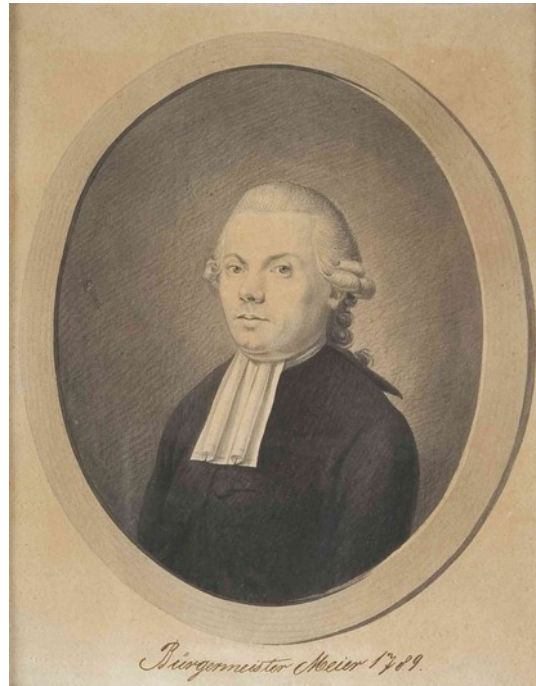
Kat. Slg. Wilckens A.0001
(fotografiert von der Verfasserin)



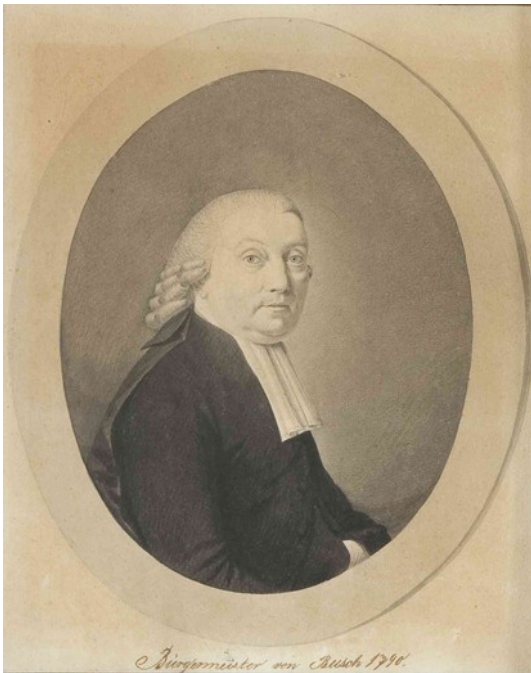
Kat. Slg. Wilckens A.0002
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens A.0005
(Focke-Museum Bremen)



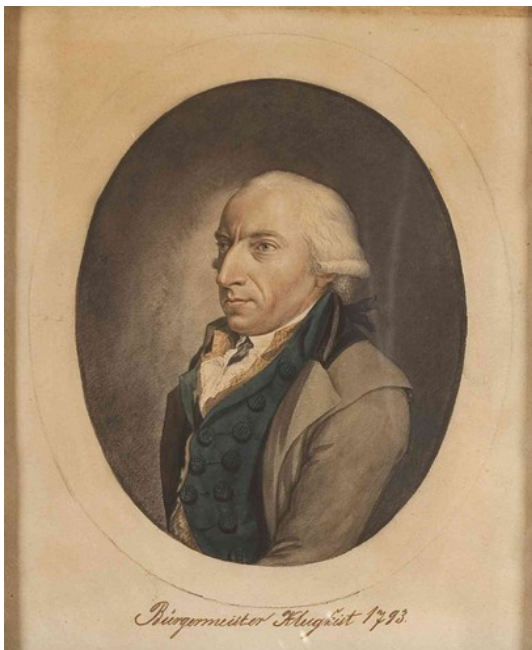
Kat. Slg. Wilckens A.0006
(Focke-Museum Bremen)



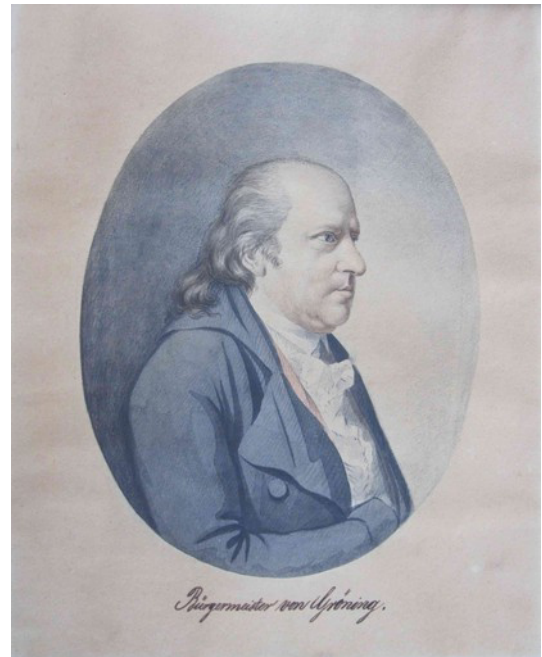
Kat. Slg. Wilckens A.0007
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens A.0008
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens A.0009
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens A.0010
(fotografiert von der Verfasserin)



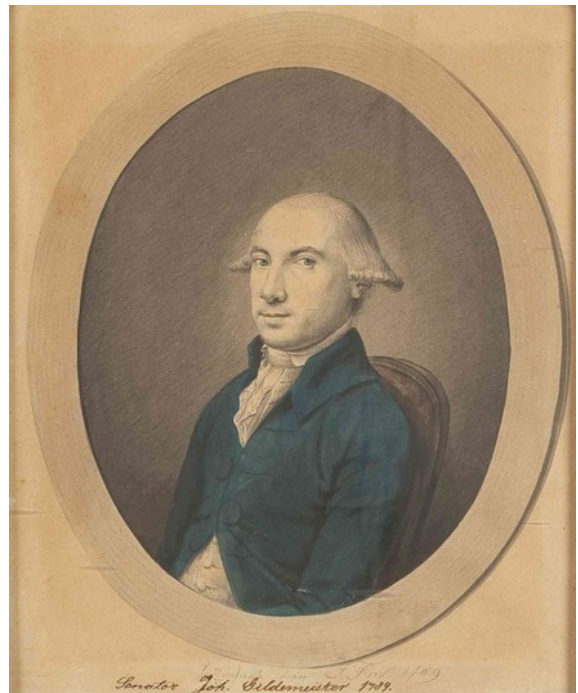
Kat. Slg. Wilckens A.0011
(Focke-Museum Bremen)



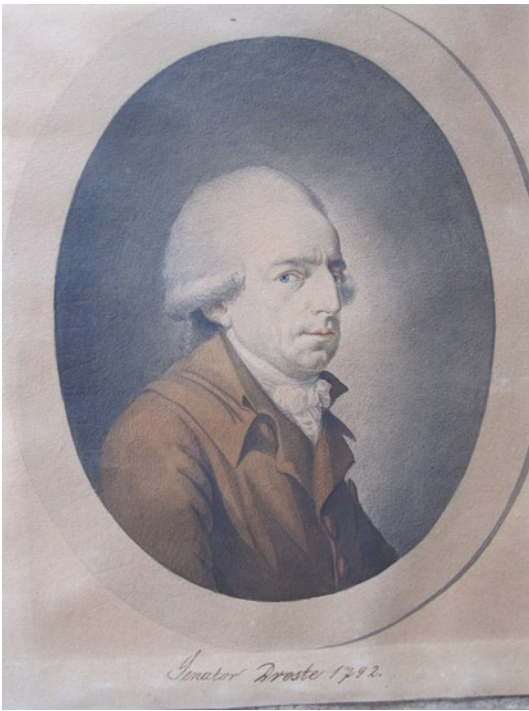
Kat. Slg. Wilckens A.0012
(fotografiert von der Verfasserin)



Kat. Slg. Wilckens A.0013
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens A.0014
(Focke-Museum Bremen)



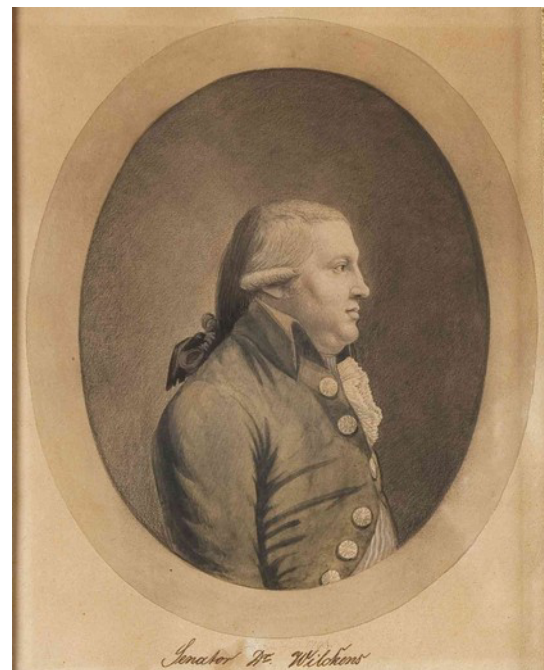
Kat. Slg. Wilckens A.0015
(fotografiert von der Verfasserin)



Kat. Slg. Wilckens A.0016
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens A.0017
(Focke-Museum Bremen)



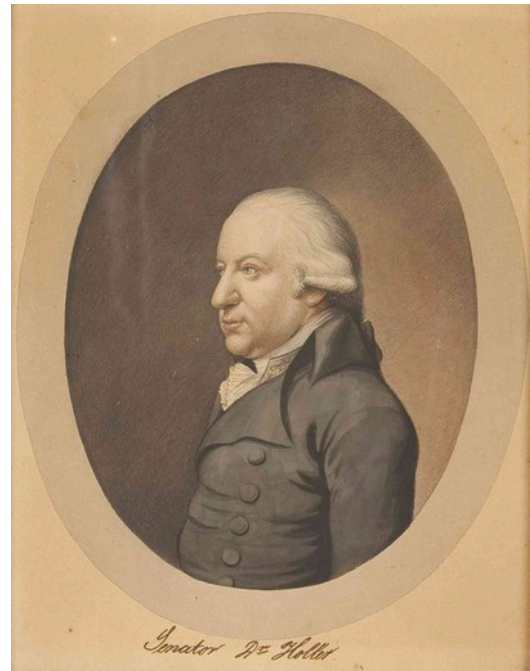
Kat. Slg. Wilckens A.0018
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens A.0019
(Focke-Museum Bremen)



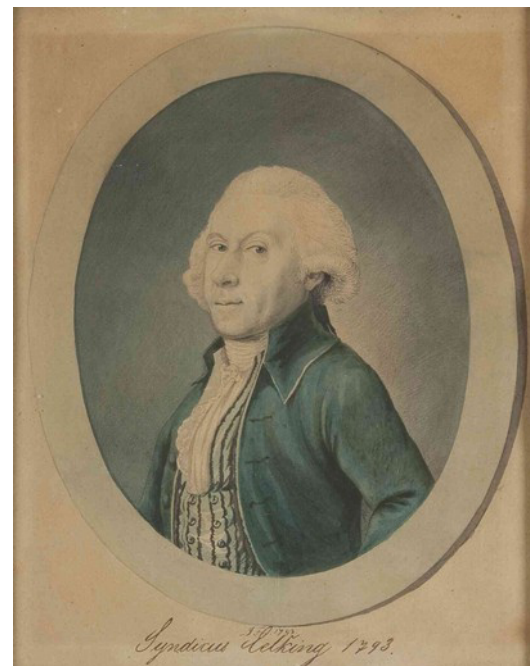
Kat. Slg. Wilckens A.0020
(fotografiert von der Verfasserin)



Kat. Slg. Wilckens A.0021
(Focke-Museum Bremen)



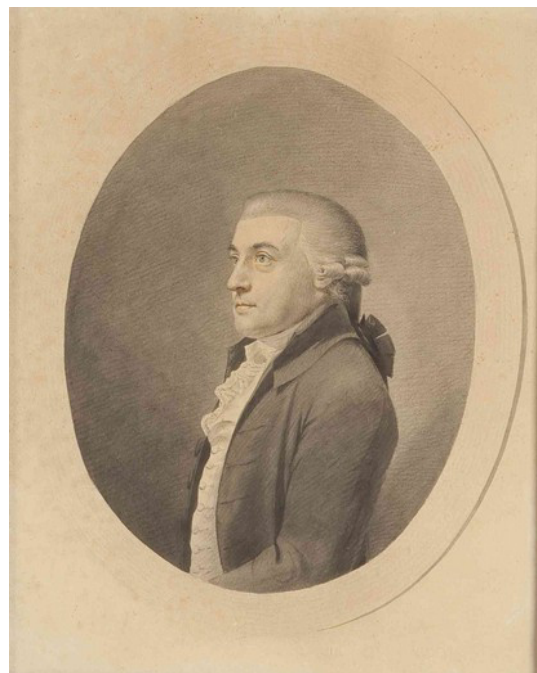
Kat. Slg. Wilckens A.0022
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens A.0023
(Focke-Museum Bremen)

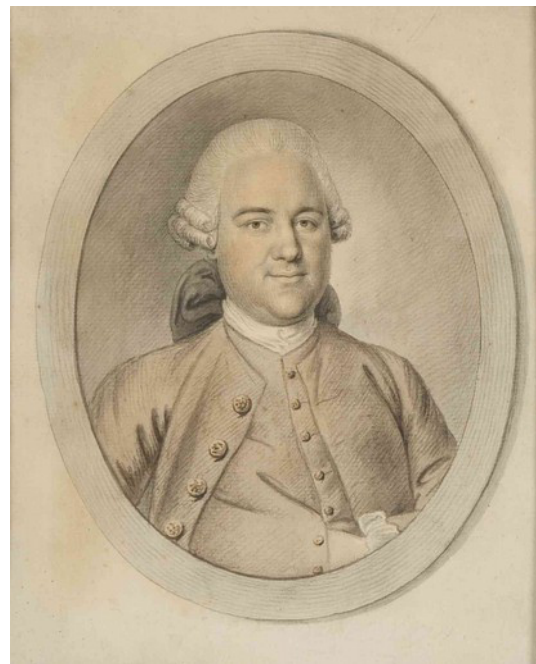


Kat. Slg. Wilckens A.0060
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens A.0061 a
(Focke-Museum Bremen)

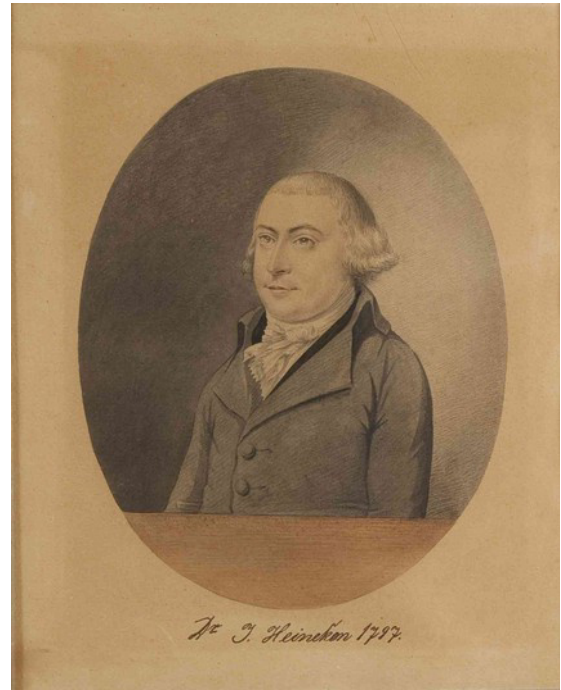
Kat. Slg. Wilckens A.0061 b
(konnte nicht eingesehen werden)



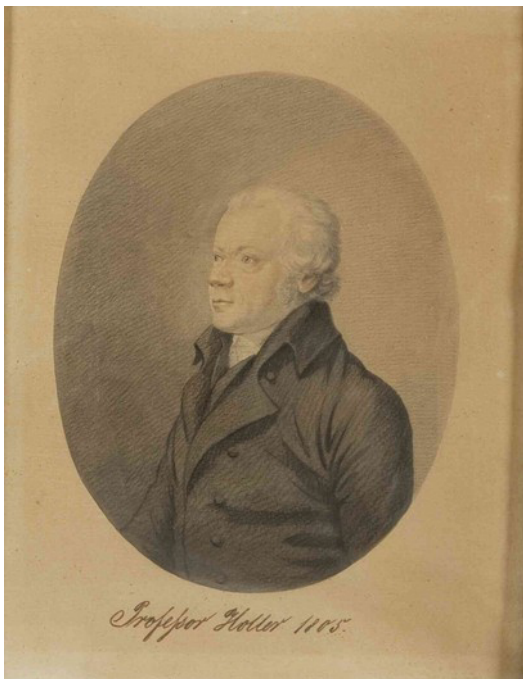
Kat. Slg. Wilckens A.0062
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens A.0063
(Focke-Museum Bremen)



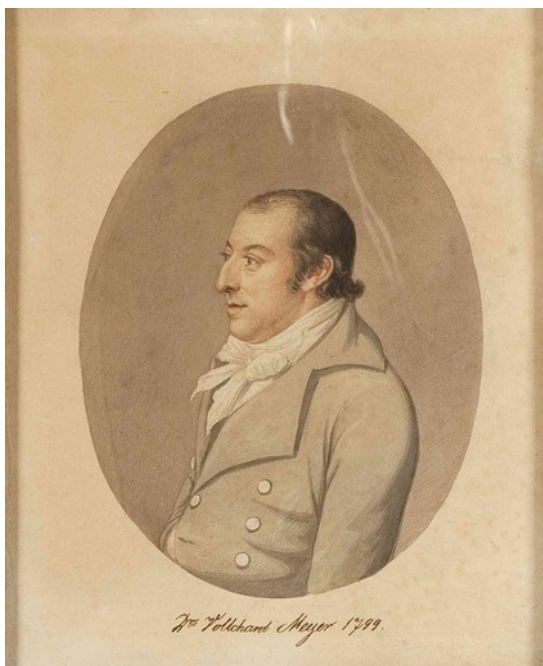
Kat. Slg. Wilckens A.0064
(Focke-Museum Bremen)



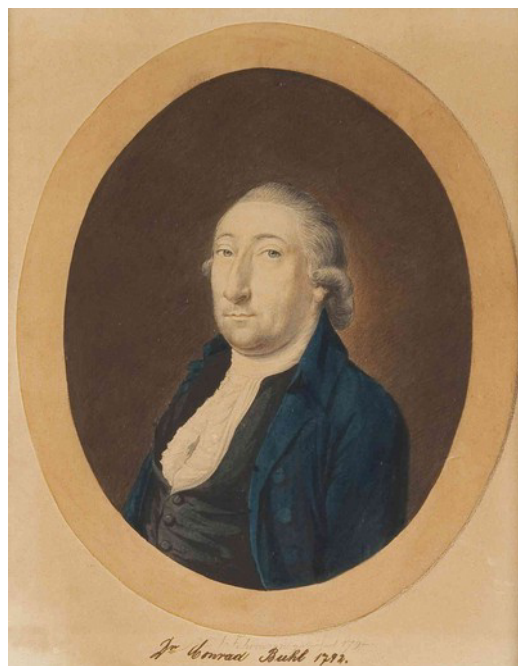
Kat. Slg. Wilckens A.0065
(Focke-Museum Bremen)



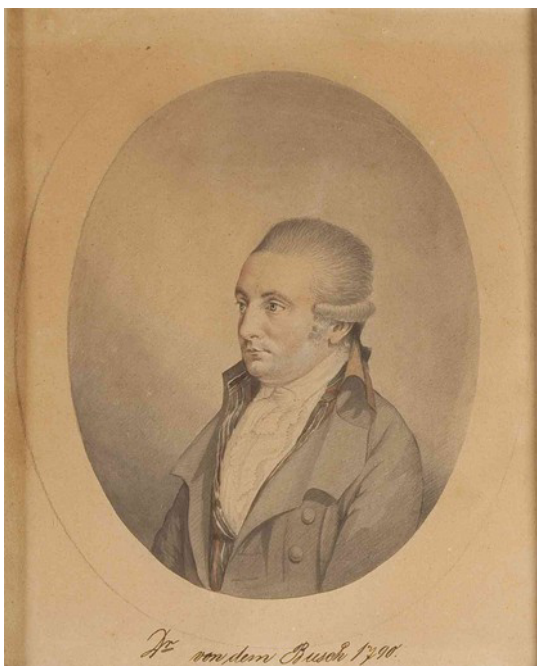
Kat. Slg. Wilckens A.0066
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens A.0067
(Focke-Museum Bremen)



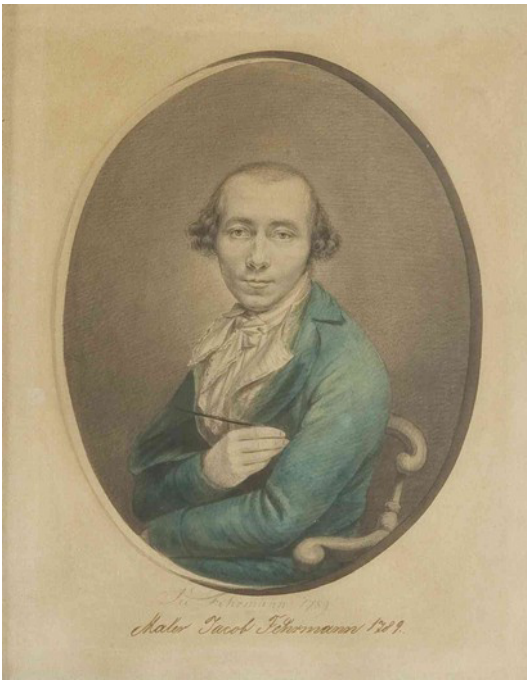
Kat. Slg. Wilckens A.0068
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens A.0069
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens A.0070
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens A.0071
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens A.0072
(Focke-Museum Bremen)



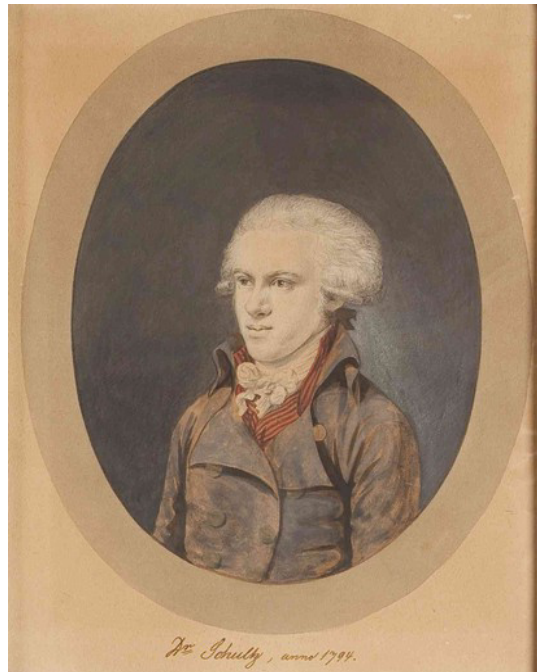
Kat. Slg. Wilckens A.0073
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens A.0074
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens A.0078
(fotografiert von der Verfasserin)



Kat. Slg. Wilckens A.0079
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens A.0082
(Focke-Museum Bremen)



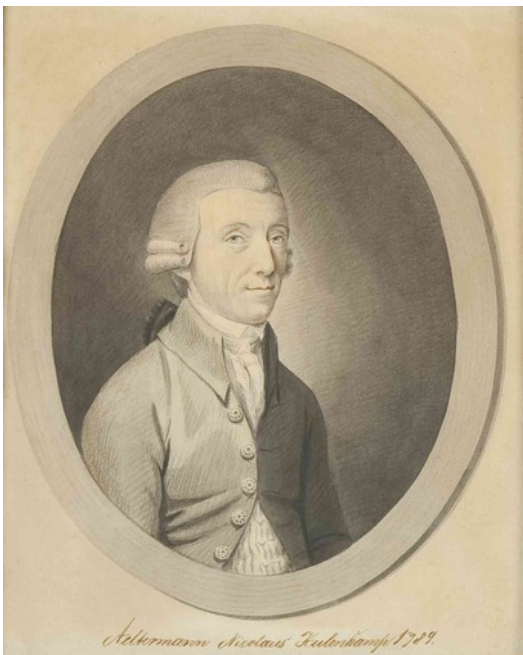
Kat. Slg. Wilckens A.0084
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens A.0763
(fotografiert von der Verfasserin)



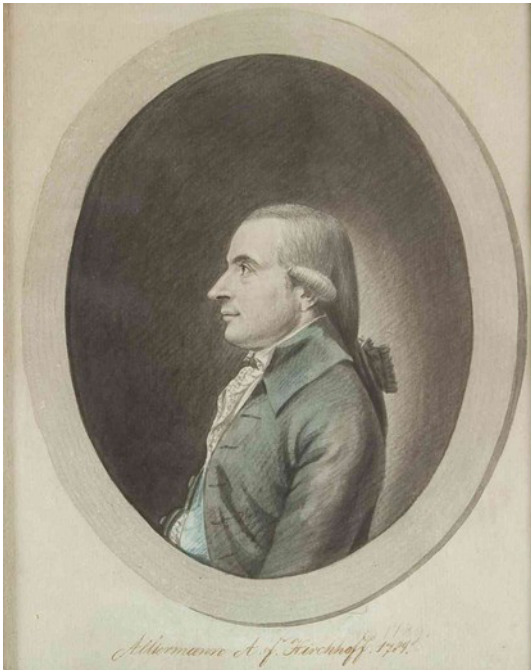
Kat. Slg. Wilckens B.0009
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens B.0010
(Focke-Museum Bremen)



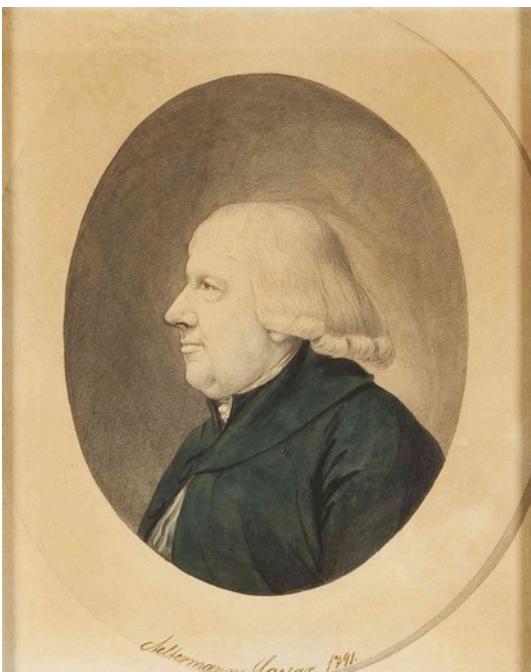
Kat. Slg. Wilckens B.0011
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens B.0012
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens B.0013
(fotografiert von der Verfasserin)



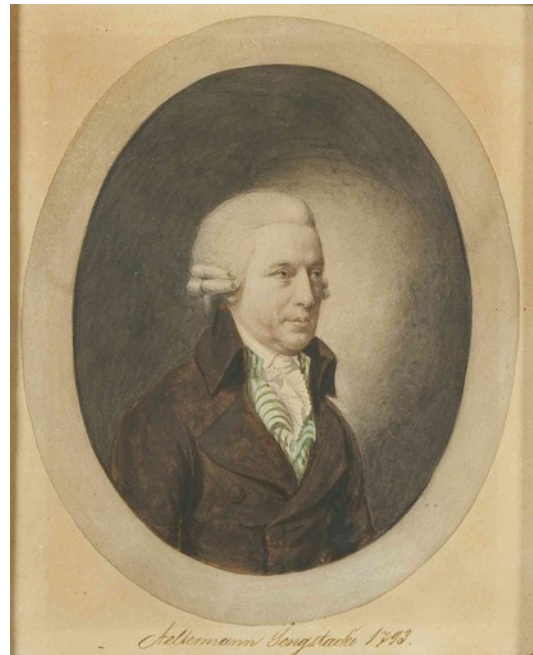
Kat. Slg. Wilckens B.0014
(Focke-Museum Bremen)



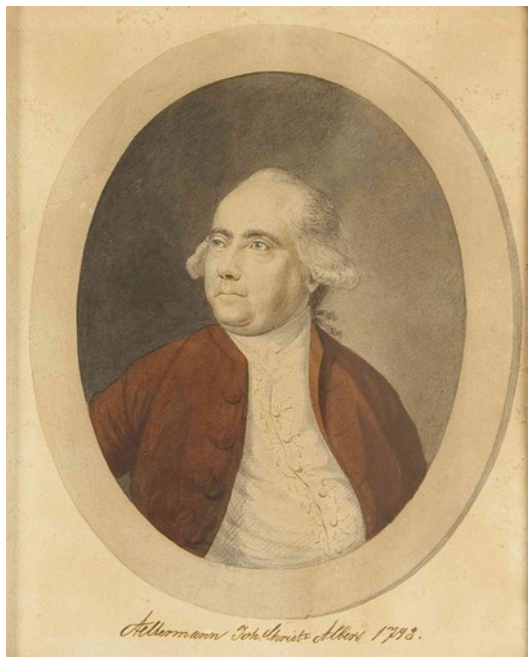
Kat. Slg. Wilckens B.0015
(Focke-Museum Bremen)



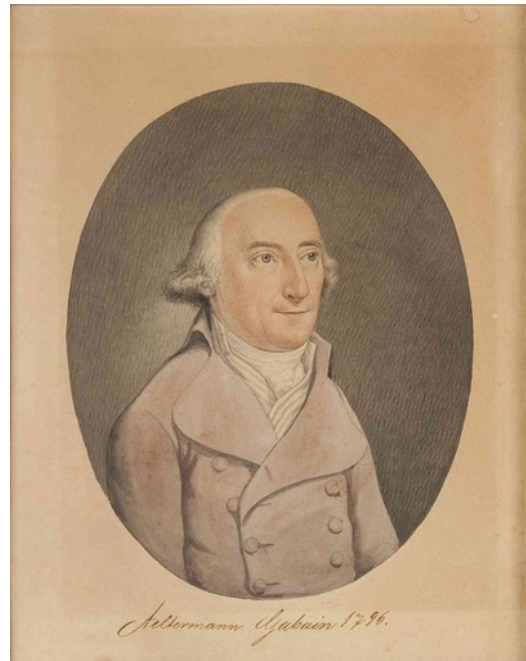
Kat. Slg. Wilckens B.0016
(Focke-Museum Bremen)



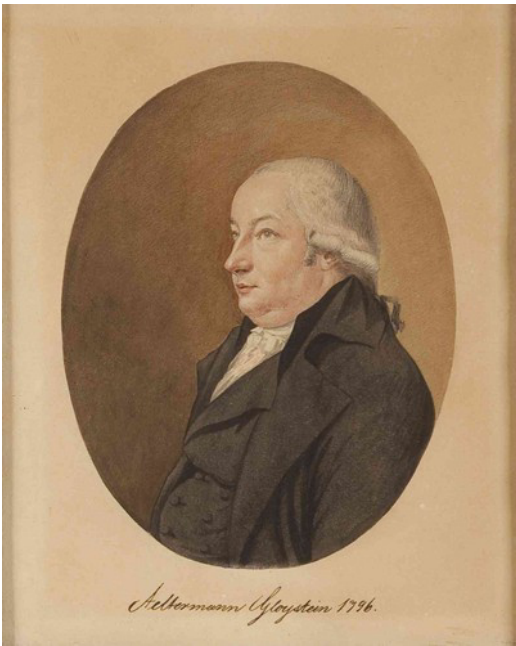
Kat. Slg. Wilckens B.0017
(Focke-Museum Bremen)



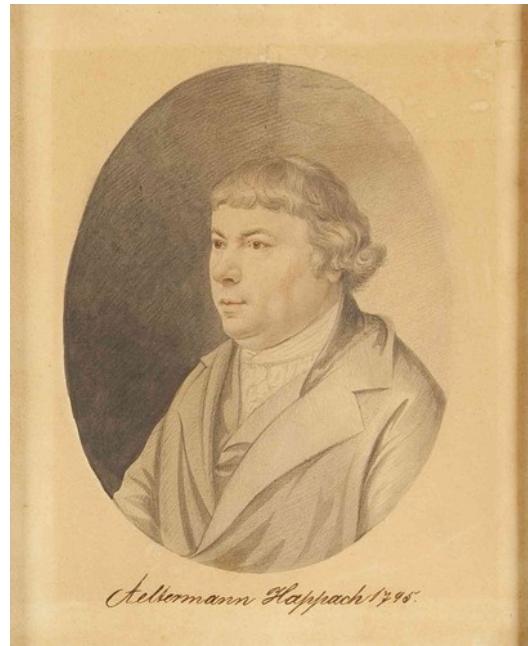
Kat. Slg. Wilckens B.0018
(Focke-Museum Bremen)



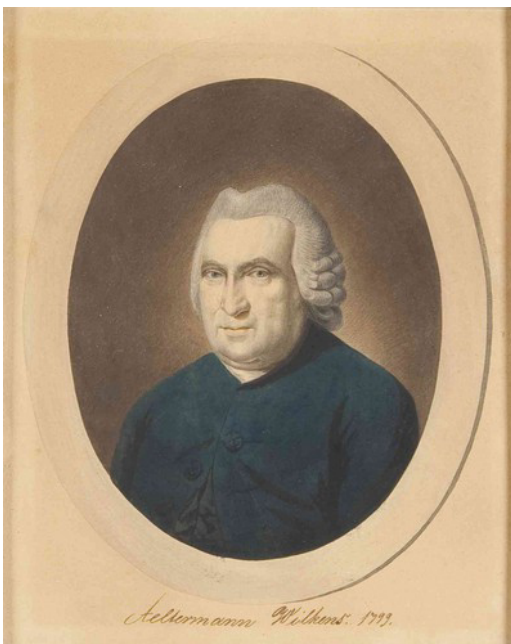
Kat. Slg. Wilckens B.0019
(Focke-Museum Bremen)



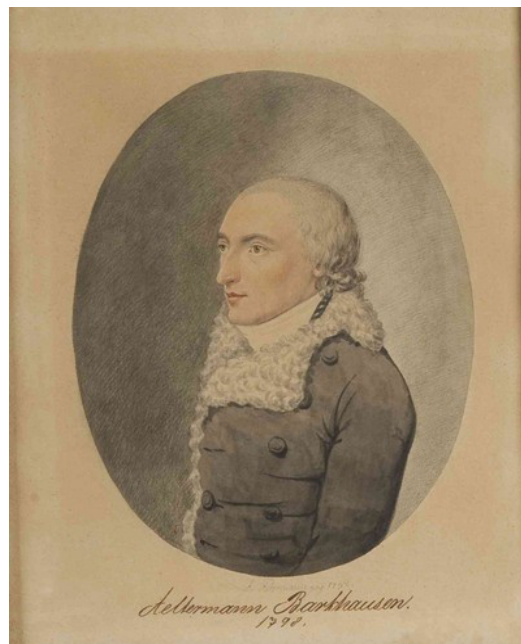
Kat. Slg. Wilckens B.0020
(Focke-Museum Bremen)



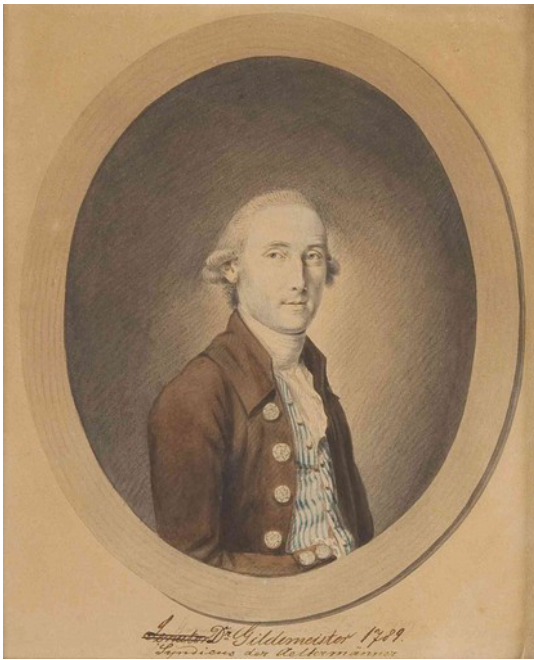
Kat. Slg. Wilckens B.0021
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens B.0022
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens B.0023
(Focke-Museum Bremen)



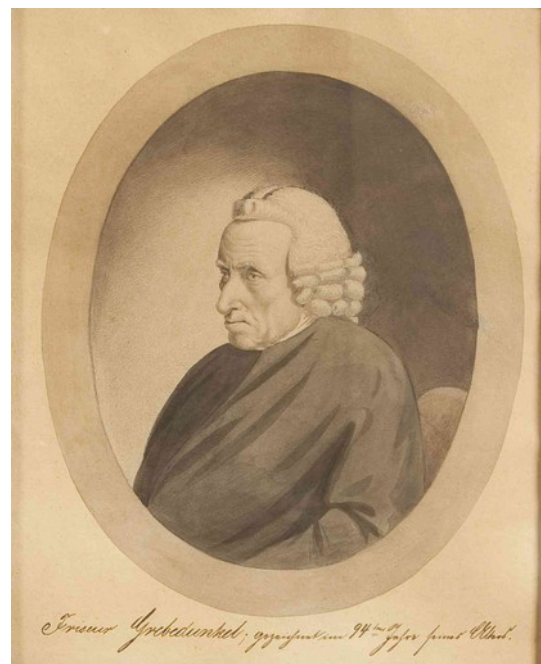
Kat. Slg. Wilckens B.0024
(Focke-Museum Bremen)



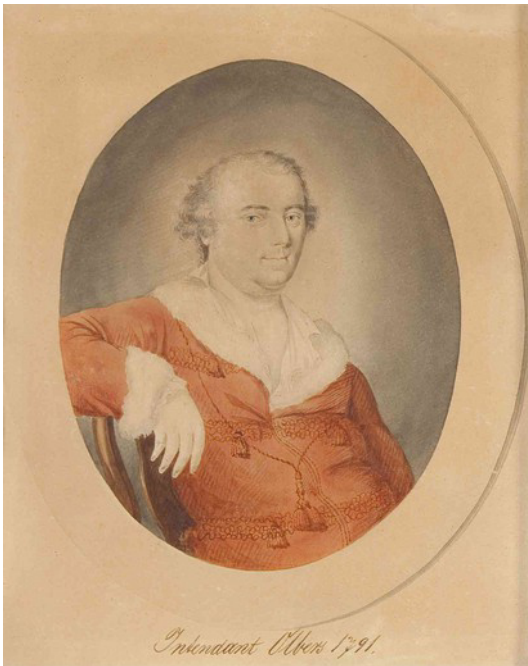
Kat. Slg. Wilckens C.0060
(Focke-Museum Bremen)



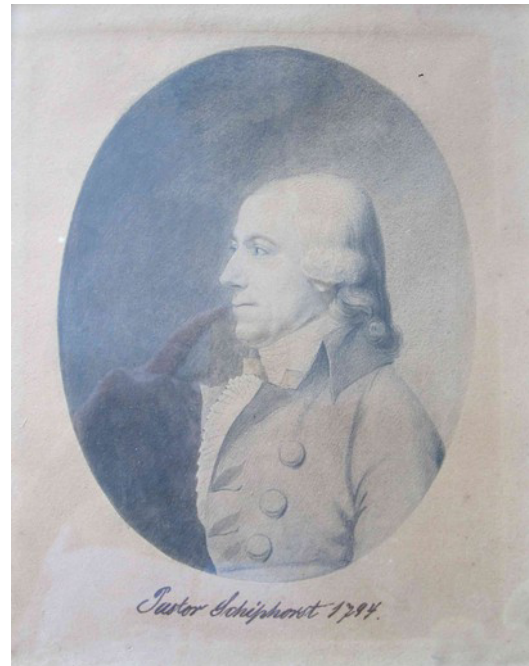
Kat. Slg. Wilckens C.0061
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens C.0062
(Focke-Museum Bremen)



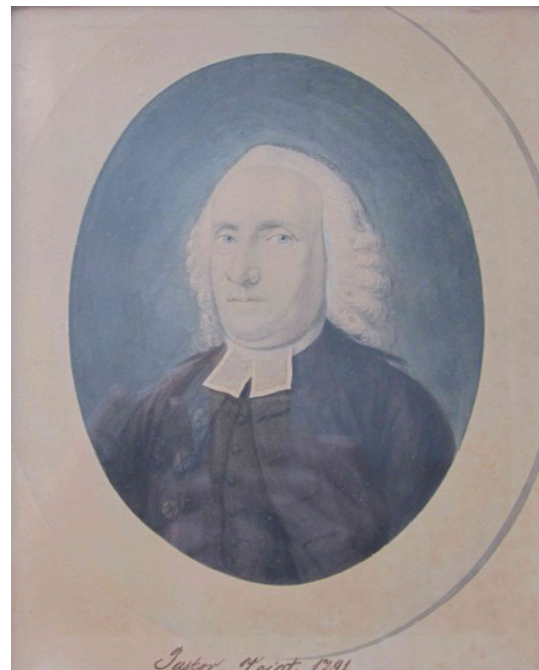
Kat. Slg. Wilckens D.0011
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens D.0012
(fotografiert von der Verfasserin)



Kat. Slg. Wilckens D.0013
(fotografiert von der Verfasserin)



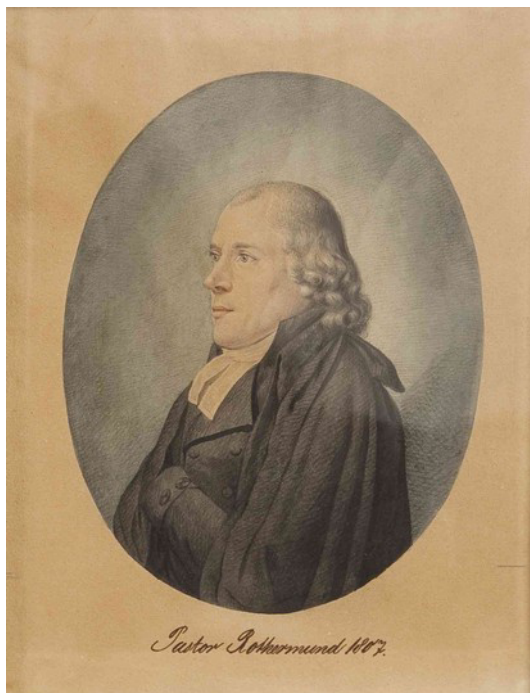
Kat. Slg. Wilckens D.0014
(fotografiert von der Verfasserin)



Kat. Slg. Wilckens D.0015
(fotografiert von der Verfasserin)



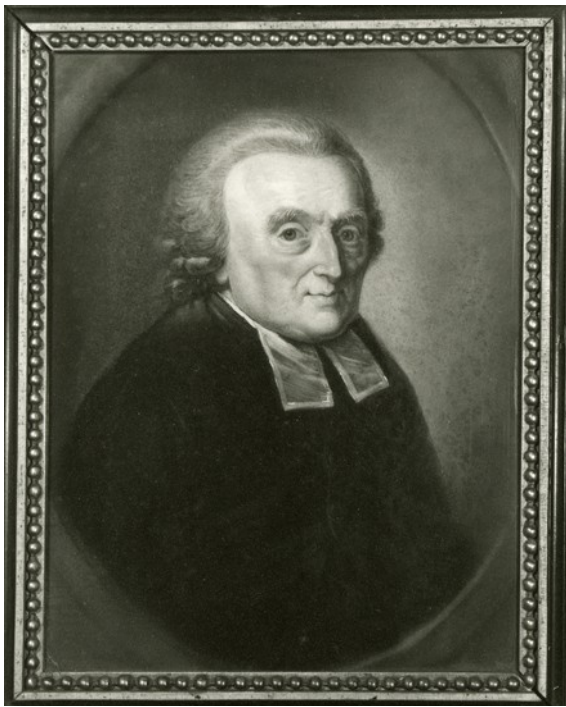
Kat. Slg. Wilckens D.0016
(Focke-Museum Bremen)



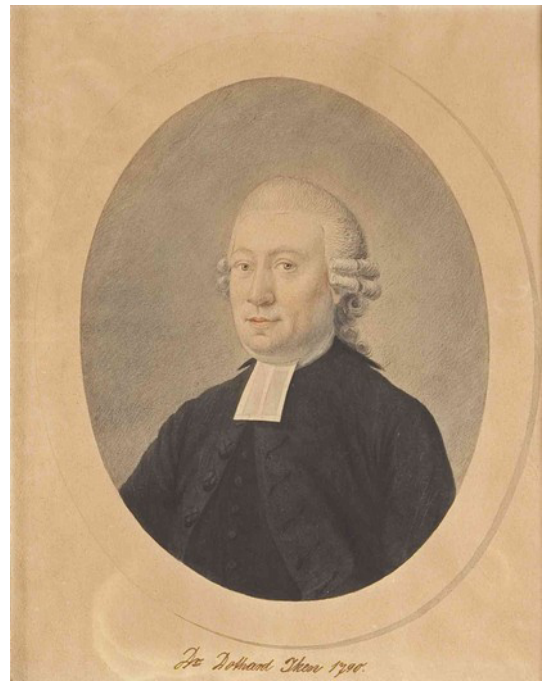
Kat. Slg. Wilckens D.0017
(Focke-Museum Bremen)



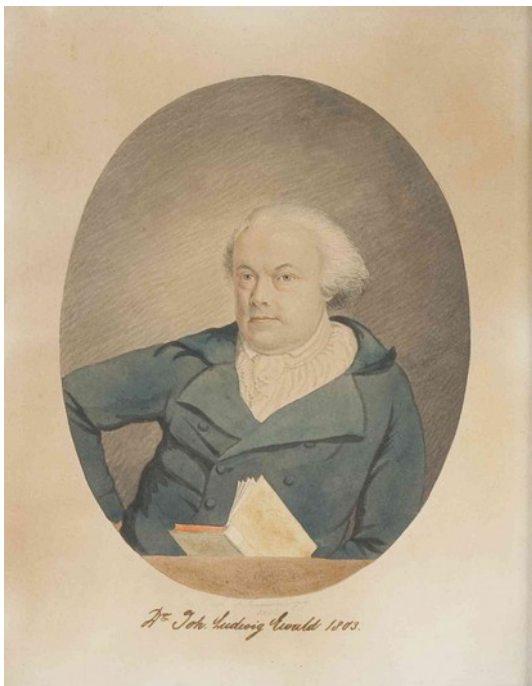
Kat. Slg. Wilckens D.0018
(Focke-Museum Bremen)



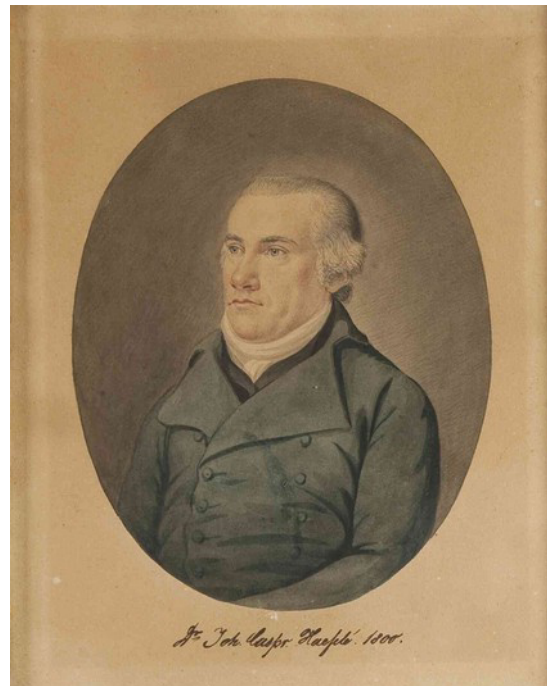
Kat. Slg. Wilckens D.0019
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens D.0020
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens D.0021
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens D.0022
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens D.0023
(fotografiert von der Verfasserin)



Kat. Slg. Wilckens F.0082
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens F.0083
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens F.0084
(fotografiert von der Verfasserin)



Kat. Slg. Wilckens F.0085
(fotografiert von der Verfasserin)

Kat. Slg. Wilckens F.0086
(verloren)



Kat. Slg. Wilckens K.0003
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens K.0004
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens K.0005
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens K.0006
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens K.0007
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens K.0008
(Focke-Museum Bremen)



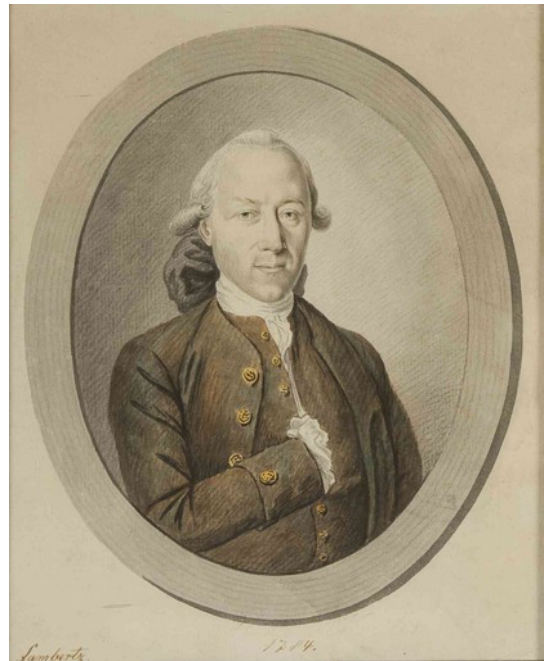
Kat. Slg. Wilckens K.0009
(Focke-Museum Bremen)



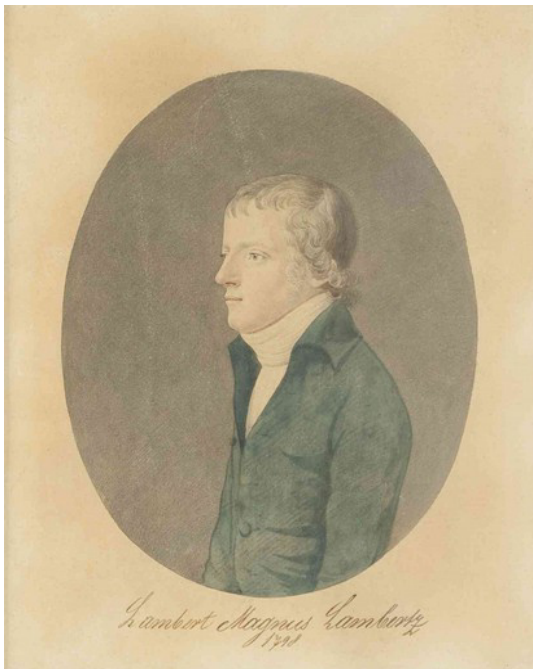
Kat. Slg. Wilckens K.0010
(Focke-Museum Bremen)



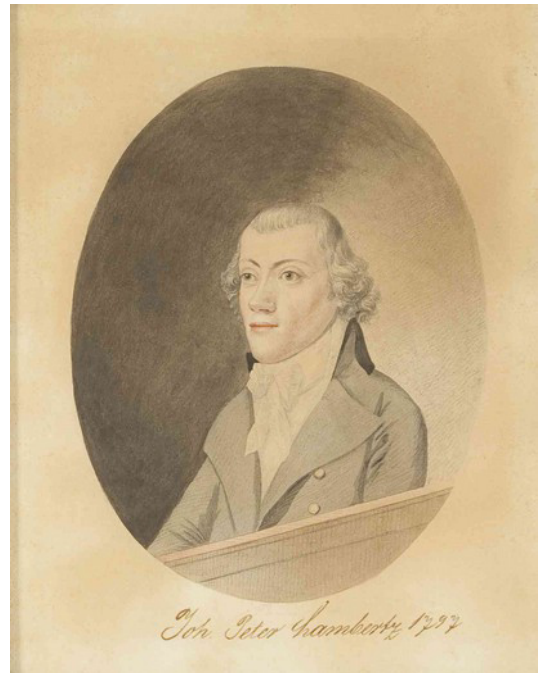
Kat. Slg. Wilckens K.0011
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens K.0012
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens K.0013
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens K.0014
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens K.0015
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens K.0016
(Focke-Museum Bremen)



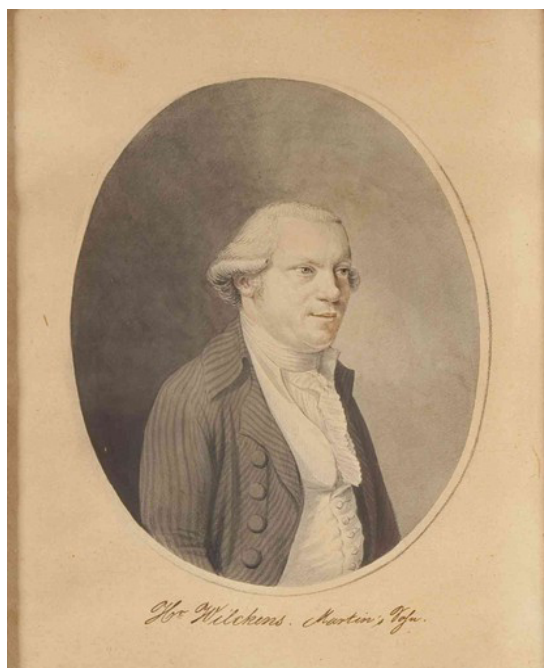
Kat. Slg. Wilckens K.0017
(Focke-Museum Bremen)



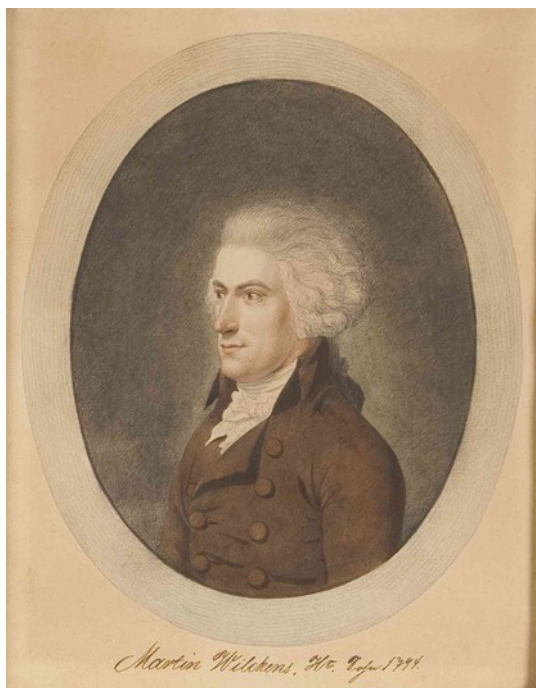
Kat. Slg. Wilckens K.0018
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens K.0019
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens K.0020
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens K.0021
(Focke-Museum Bremen)

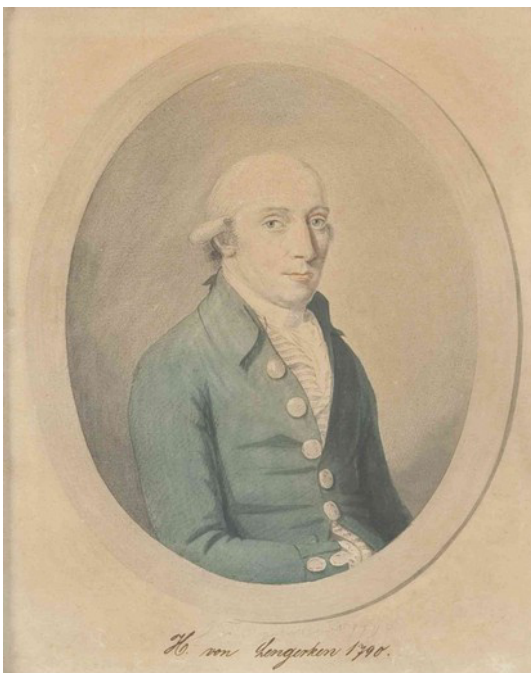


Kat. Slg. Wilckens K.0022
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens K.0023
(Focke-Museum Bremen)

Kat. Slg. Wilckens K.0024
(verloren)



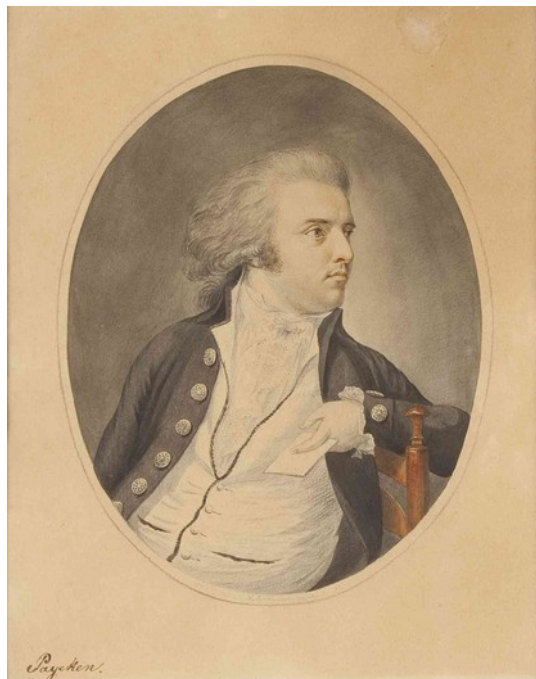
Kat. Slg. Wilckens K.0025
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens K.0026
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens K.0027
(Focke-Museum Bremen)



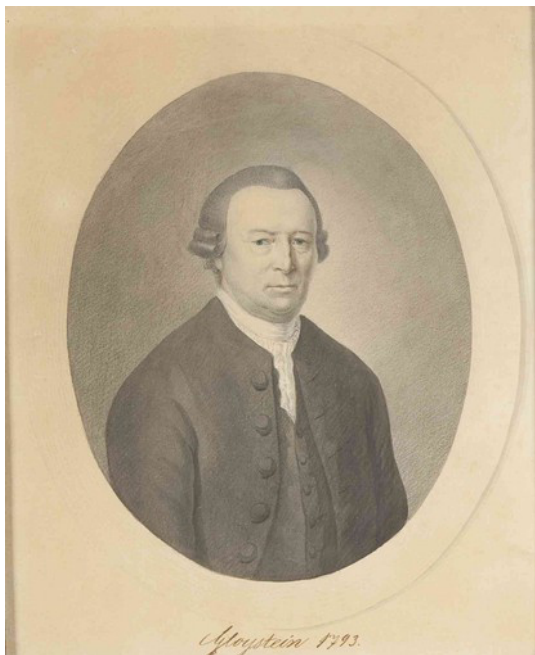
Kat. Slg. Wilckens K.0028
(Focke-Museum Bremen)



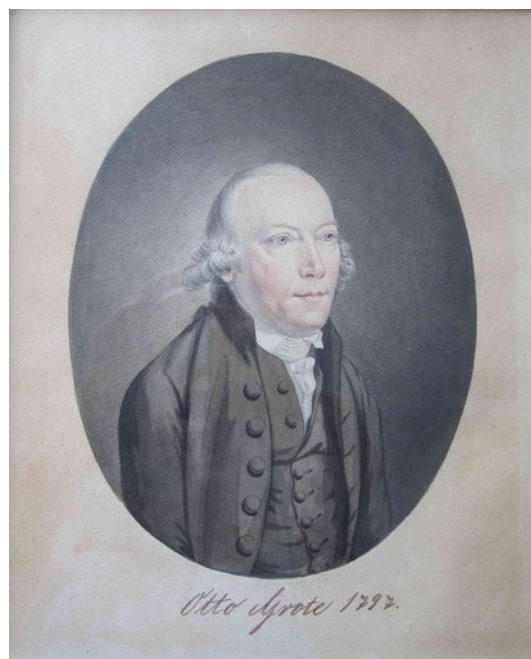
Kat. Slg. Wilckens K.0029
(Focke-Museum Bremen)



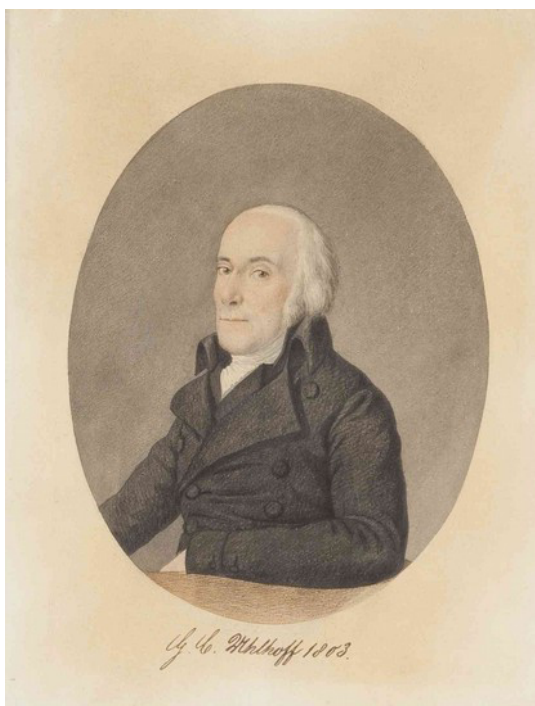
Kat. Slg. Wilckens K.0030
(Focke-Museum Bremen)



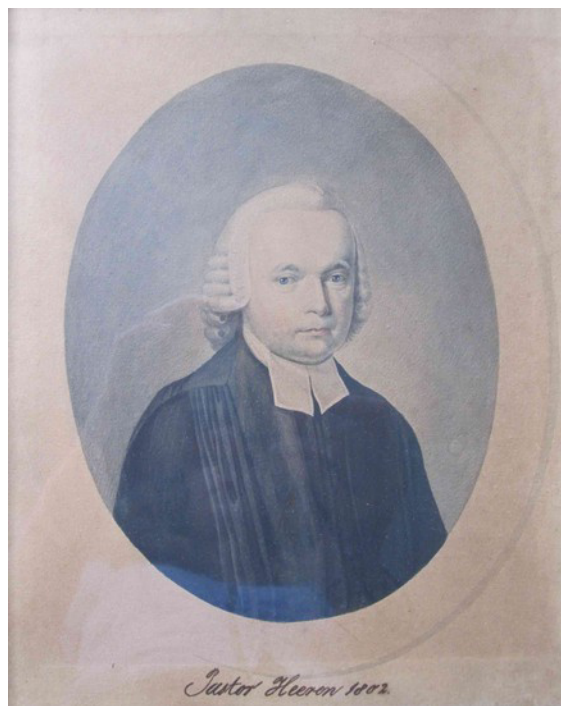
Kat. Slg. Wilckens K.0031
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens K.0032
(fotografiert von der Verfasserin)



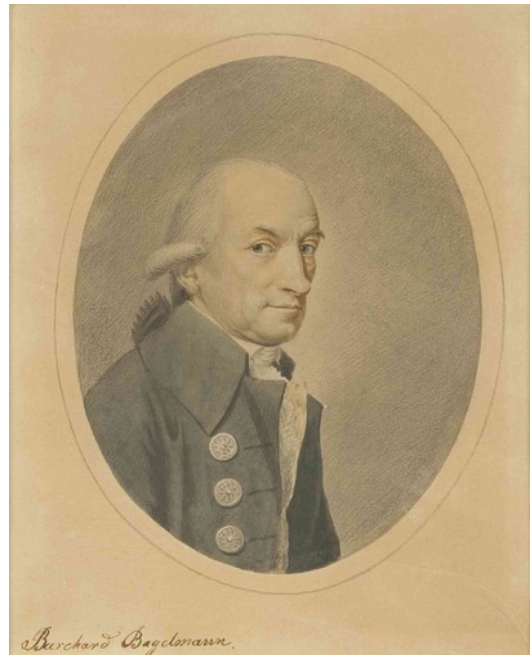
Kat. Slg. Wilckens K.0033
(Focke-Museum Bremen)



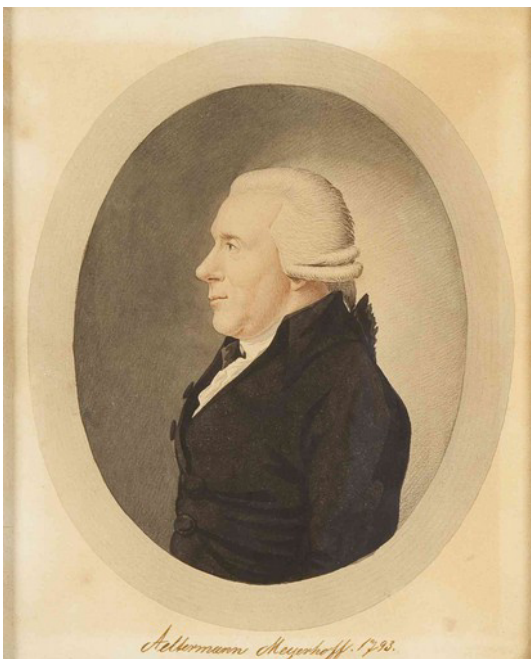
Kat. Slg. Wilckens K.0034
(fotografiert von der Verfasserin)



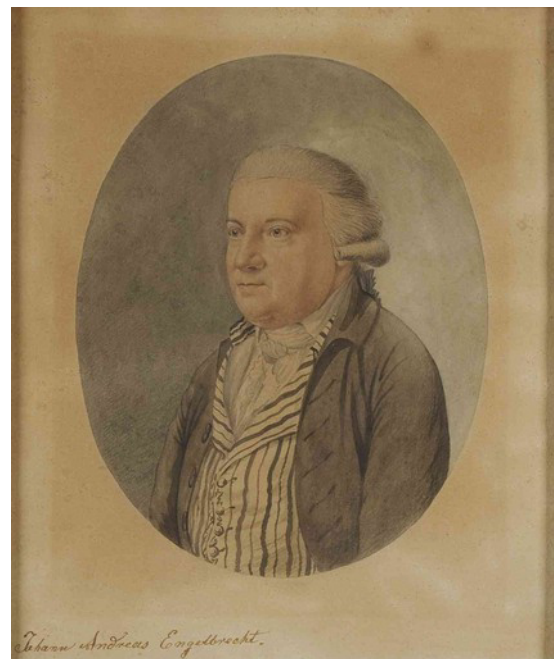
Kat. Slg. Wilckens K.0035
(Focke-Museum Bremen)



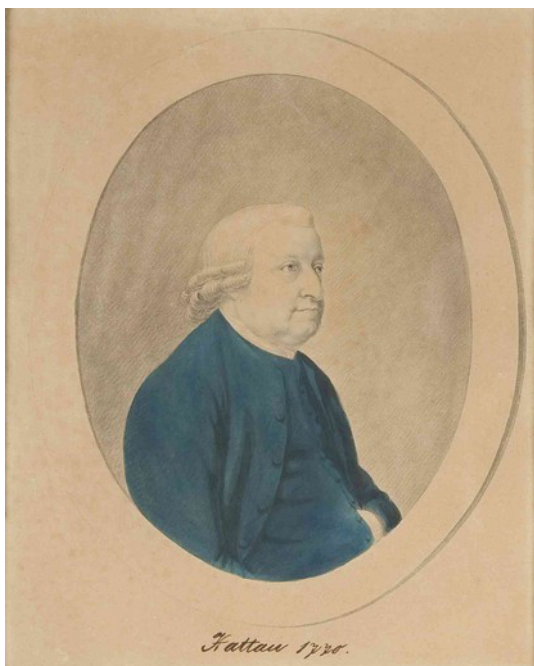
Kat. Slg. Wilckens K.0036
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens K.0037
(Focke-Museum Bremen)



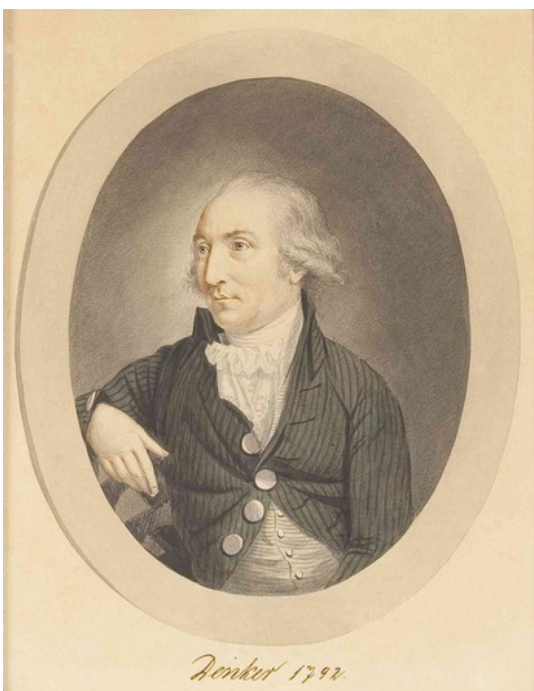
Kat. Slg. Wilckens K.0038
(Focke-Museum Bremen)



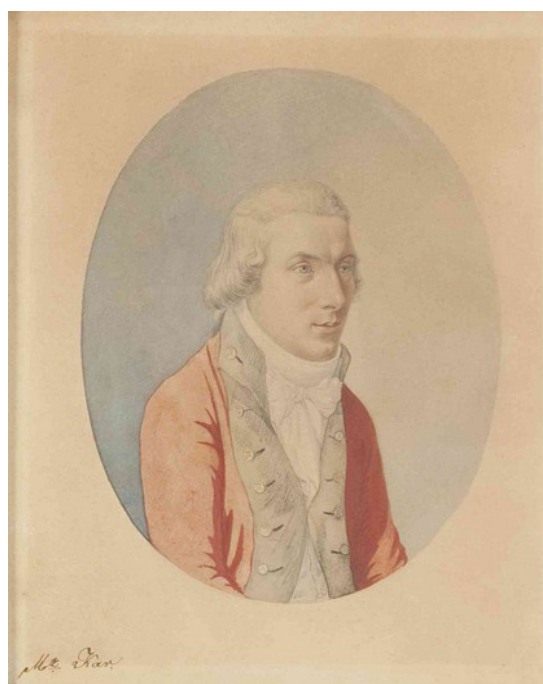
Kat. Slg. Wilckens K.0039
(Focke-Museum Bremen)



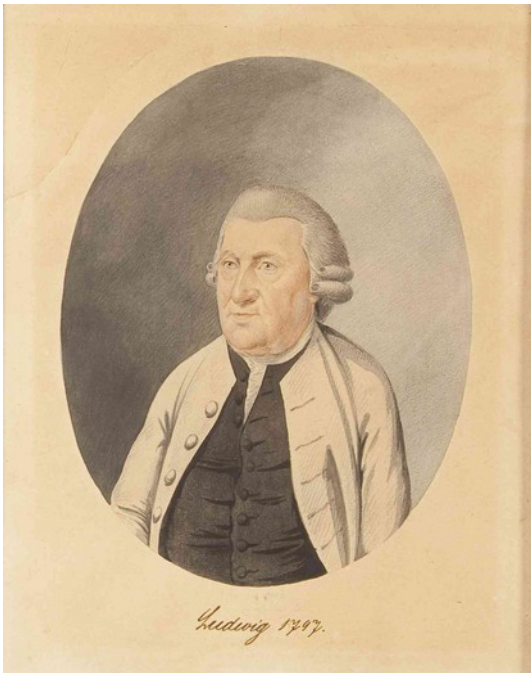
Kat. Slg. Wilckens K.0040
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens K.0041
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens K.0042
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens K.0043
(Focke-Museum Bremen)



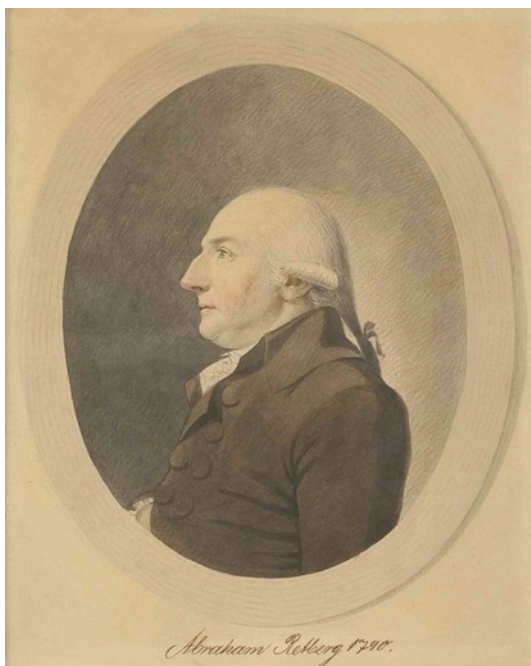
Kat. Slg. Wilckens K.0044
(fotografiert von der Verfasserin)



Kat. Slg. Wilckens K.0045
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens K.0046
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens K.0047
(Focke-Museum Bremen)



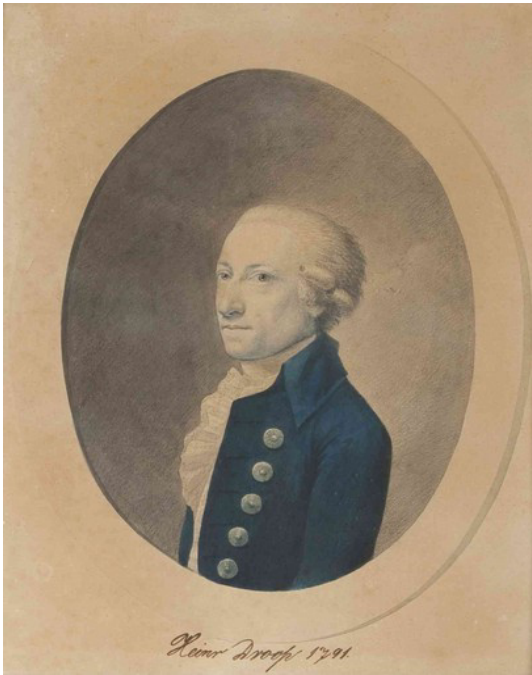
Kat. Slg. Wilckens K.0048
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens K.0049
(Focke-Museum Bremen)



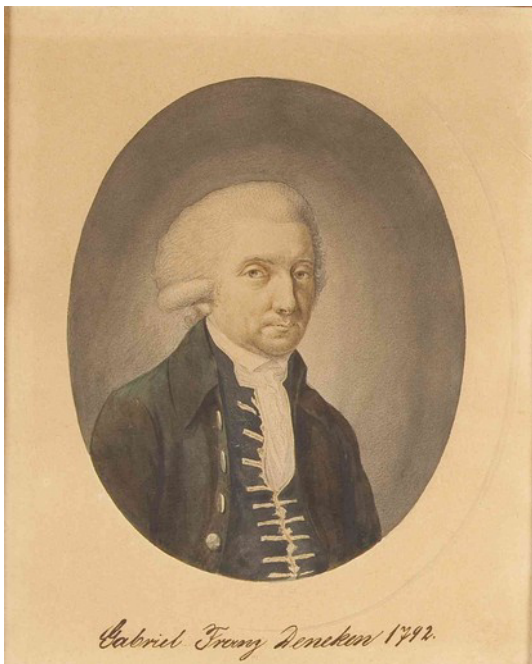
Kat. Slg. Wilckens K.0050
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens K.0051
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens K.0052
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens K.0053
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens K.0054
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens K.0055
(Focke-Museum Bremen)



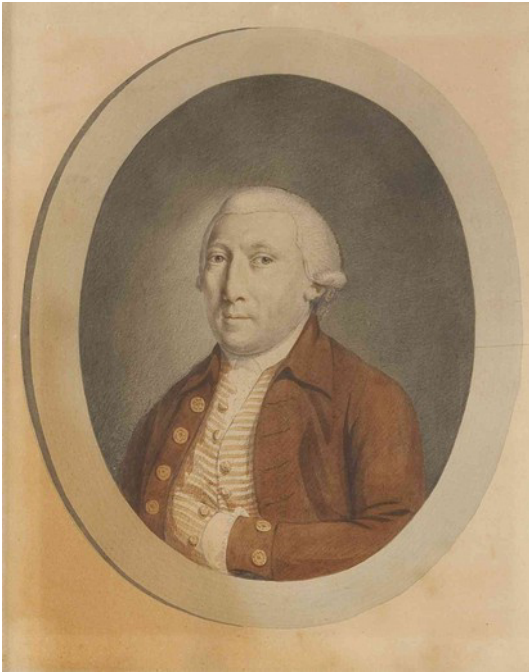
Kat. Slg. Wilckens K.0056
(Focke-Museum Bremen)



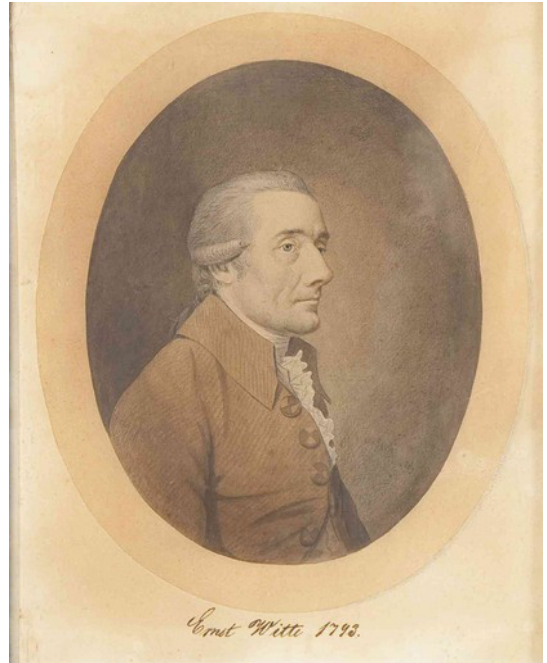
Kat. Slg. Wilckens K.0057
(fotografiert von der Verfasserin)



Kat. Slg. Wilckens K.0058
(Focke-Museum Bremen)



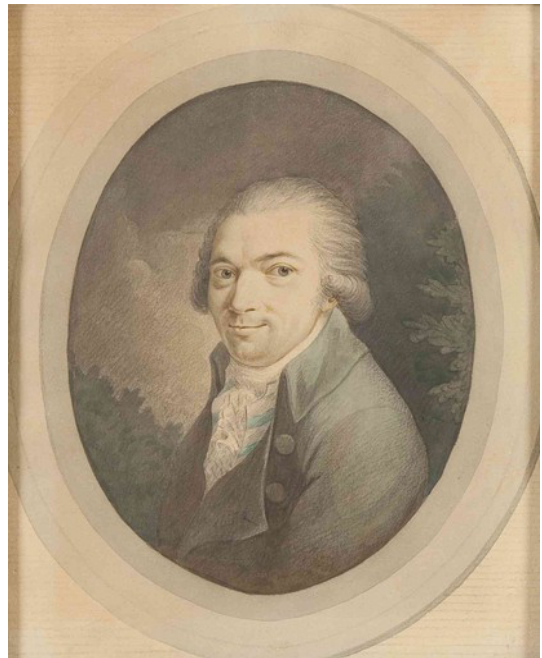
Kat. Slg. Wilckens K.0059
(Focke-Museum Bremen)



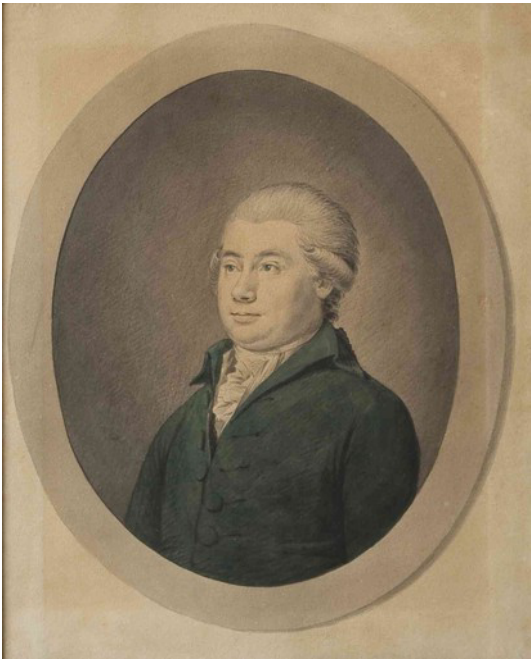
Kat. Slg. Wilckens K.0060
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens K.0061
(fotografiert von der Verfasserin)



Kat. Slg. Wilckens K.0062
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens K.0063
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens K.0064
(Focke-Museum Bremen)



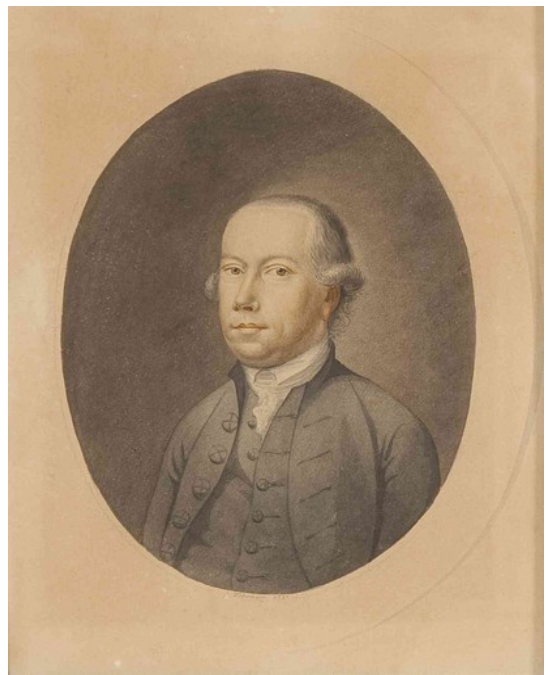
Kat. Slg. Wilckens K.0065
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens K.0066
(Focke-Museum Bremen)



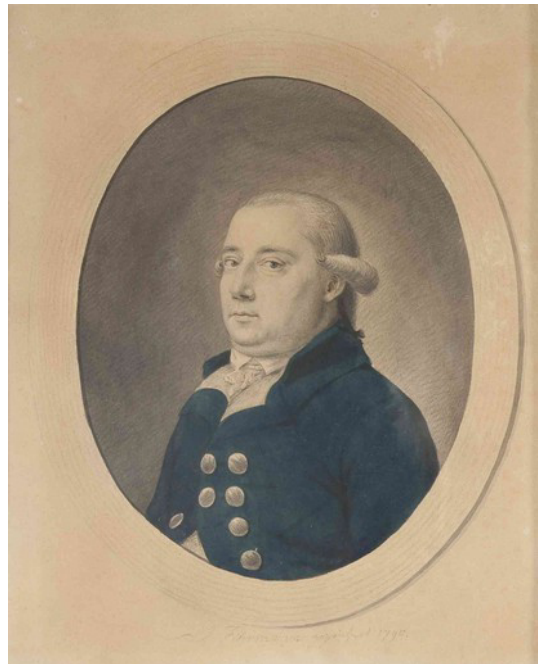
Kat. Slg. Wilckens K.0067
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens K.0068
(Focke-Museum Bremen)



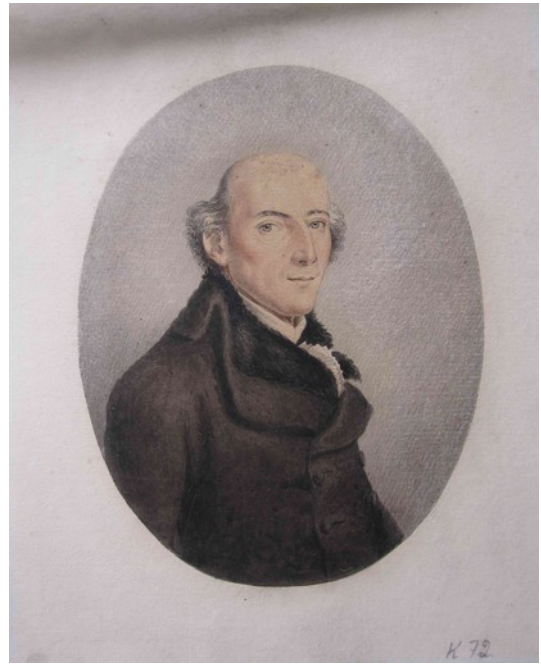
Kat. Slg. Wilckens K.0069
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens K.0070
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens K.0071
(Focke-Museum Bremen)



Kat. Slg. Wilckens K.0072
(fotografiert von der Verfasserin)



Kat. Slg. Wilckens K.0484
(fotografiert von der Verfasserin)



Kat. Slg. Wilckens M.0003
(fotografiert von der Verfasserin)



Kat. Slg. Wilckens M.0004
(fotografiert von der Verfasserin)



Kat. Slg. Wilckens M.0005
(fotografiert von der Verfasserin)



Kat. Slg. Wilckens M.0006
(fotografiert von der Verfasserin)



Kat. Slg. Wilckens M.0007
(fotografiert von der Verfasserin)



Kat. Slg. Wilckens M.0008
(fotografiert von der Verfasserin)

Kat. Slg. Wilckens M.0009
(verloren)



Kat. Slg. Wilckens 27.90
(fotografiert von der Verfasserin)



Kat. Slg. Wilckens 27.91
(fotografiert von der Verfasserin)

Kat. Slg. Wilckens 28.136
(verloren)

Zu den potentiellen Neuzuschreiben zum Wilckens'schen Porträtkabinett sowie zu den (potentiellen) Abbildern von Zeichnungen aus dem Wilckens'schen Porträtkabinett, siehe Abbildungen 48, 50, 55, 56, 57, 58, 60, 62, 63, 65, 67, 70, 72, 74 und 75.

XVIII. Zeitliche, motivische und geographische Einordnung von 249 der im Kat. Aukt. Bremen 1811 (Slg. Oelrichs) aufgeführten Gemälde (die übrigen 61 Gemälde konnten aufgrund fehlender Angaben nicht zugeordnet werden)

Legende:

1. Niederländisch
2. Flämisch
3. Französisch
4. Schweizerisch
5. Italienisch
6. Deutsch
- a.: lokal bzw. regional (Bremen und Umgebung)
- b. andere

	16. Jhdt.	17. Jhdt.	18. Jhdt.	19. Jhdt.
Altes Testament	1. Nr. 257 2. 3. 4. 5. Nr. 56, 152 6a. 6b. Nr. 223, 224, 225	1. Nr. 26, 213 2. Nr. 34, 226 3. 4. 5. 6a. 6b.	1. 2. 3. 4. 5. Nr. 194, 195 6a. 6b.	
Neues Testament	1. Nr. 232 2. 3. 4. 5. Nr. 61 6a. 6b. Nr. 82, 222	1. Nr. 24, 84, 86, 97, 201 2. Nr. 121, 122 3. 4. 5. Nr. 94 6a. 6b. Nr. 89	1. 2. 3. 4. 5. Nr. 238 6a. 6b.	
Heiligendarstellungen/ christl. Themen allgem.	1. Nr. 137, 138, 139, 140 2. 3. 4. 5. Nr. 251 6a. 6b. Nr. 62	1. Nr. 116, 212 2. Nr. 120, 228 3. 4. 5. Nr. 60, 105, 106, 256	1. 2. 3. 4. 5. 6a. 6b. Nr. 155	
mytholog. Darstellungen	1. Nr. 101 2. Nr. 175 3. 4. 5. Nr. 190, 193, 252 6a. 6b. Nr. 63	1. Nr. 25, 108, 134, 265, 272 2. Nr. 35, 46, 87, 88, 246, 284 3. 4. 5. Nr. 9 6a. 6b.		
allegor. Darstellungen	1. 2. 3. 4. 5. 6a. 6b. Nr. 81	1. Nr. 85 2. Nr. 48, 49, 50, 51, 52	1. 2. 3. 4. 5. Nr. 14 6a. 6b.	
histor. Darstellungen		1. Nr. 117, 118 2. Nr. 36, 37		
literar. Darstellungen				

Porträts	1. Nr. 148, 149 2. 3. 4. 5. Nr. 172 6a. 6b. Nr. 64, 65, 66, 113, 114	1. Nr. 6, 29, 75, 83, 163, 164, 165, 166, 167a, 167b, 168, 171, 180, 188, 210, 211, 235, 269, 270 2. Nr. 208, 209, 227, 229 3. Nr. 31 4. 5. Nr. 104 6a. Nr. 249, 250 6b.	1. Nr. 174, 178, 179 2. 3. Nr. 102, 136, 278, 279, 280, 281 4. 5. 6a. 6b. Nr. 71a, 71b	
Landschaften	1. 2. Nr. 169	1. Nr. 16, 18a, 18b, 19, 72, 73, 74, 90, 91, 103, 176, 182, 200, 205, 206, 219, 230a, 230b, 258, 259, 260, 261, 264, 273, 274, 275, 276, 285 2. Nr. 3, 4, 27, 28, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45 3. Nr. 99, 204 4. Nr. 161, 162 5. Nr. 78, 221 6a. 6b.	1. Nr. 119, 234 2. 3. 4. 5. 6a. 6b. Nr. 70	1. 2. 3. 4. 5. 6a. Nr. 22, 156, 157, 158, 160 6b.
Marine, Fluß, Häfen, Dünen		1. Nr. 7, 8, 69, 191, 243, 244, 262, 290 2. 3. Nr. 5	1. Nr. 184	
Städteansichten u. Architektur		1. Nr. 236, 286, 291 2. 3. 4. 5.	1. 2. 3. 4. 5. Nr. 57, 58 6a. 6b.	
alltögl. Leben/ Genre	1. 2. 3. 4. 5. Nr. 253, 254 6a. 6b. Nr. 115	1. Nr. 15, 32, 33, 111, 112, 187, 189, 198, 199, 207a, 207b, 214, 215, 233, 239, 240, 242, 255, 266, 267, 268, 277, 287, 288, 289 2. Nr. 47, 53, 54, 55, 125, 126, 217, 218, 245, 247, 248 3. 4. 5. 6a. 6b.	1. 2. 3. Nr. 76, 282, 283 4. 5. 6a. 6b.	
Stilleben u. Tierdarstellungen		1. Nr. 1, 17, 100, 177, 183, 196, 203, 231 2. Nr. 30, 109, 110, 123, 237 3. Nr. 13, 135, 4. 5. 6a. 6b. Nr. 220	1. Nr. 185 2. 3. 4. 5. 6a. 6b. Nr. 216	1. 2. 3. 4. 5. 6a. Nr. 23, 159 6b.

XIX. Gesuch von F. A. Dreyer um finanzielle Unterstützung bei der Ausstellung seiner eigenen Kunstsammlung und der Erweiterung derselben, gerichtet an Bremer Kunstfreunde, 6. März 1817, gedrucktes Dokument, anschließend handschriftliche Liste von 65 Unterzeichnenden, transkribiert von der Verfasserin (Protokollbuch des Kunstvereins in Bremen, A KH Bremen, Vorstandsprotokolle 1823–1849: 24 a):

Der große Werth einer öffentlichen Gemäldesammlung, zu welcher der Zutritt jedem Kenner und Liebhaber der Kunst möglichst erleichtert wäre, ist schon oft und seit langer Zeit den Bremischen Kunstfreunden nicht bloß fühlbar gewesen, sondern sie haben auch das Angenehme und Nützliche derselben bereits eine kurze Zeit hindurch genossen, indeß schon seit 1 1/2 Jahren entbehren müssen. Um den so natürlichen Wunsch „hier auf's neue eine öffentliche Kunstsammlung benutzen zu können,“ erfüllt zu sehen, wurde der Unterzeichnete vielfach aufgefordert, seine Sammlung von Gemälden noch zu vergrößern, zu ergänzen, und dem Zwecke des allgemeinen öffentlichen Kunstgenusses gemäß, an einem Orte auszustellen, wo sie der Kunstfreund oft, ungestört und nach Laune betrachten könne.

Viele Städte Deutschlands haben sich schon lange herrlicher Gallerien zu erfreuen gehabt, wo bisher Kunstanstalten fehlten, wurden Einrichtungen dazu getroffen; noch kürzlich hat Herr Noodt in Hamburg eine Ausstellung seiner Sammlung von Kunstsachen veranstaltet.

Wir hören, daß in Frankfurt am Mayn eine reichhaltige Bildersammlung und Kunstschule durch einen einzigen reichen Privatmann gegründet ist. Der Name des Verewigten ist Städel, und wohl ein verewigungswürdiger Name. So auffordernd und beyfallswürdig dieses Beyspiel ist, so wäre für unsern dermaligen Zweck doch wohl nur durch g e m e i n s c h a f t l i c h e Anstrengung etwas Aehnliches, von so Vielen Gewünschtes möglich zu machen.

Der Anfang ist gemacht, indem der Unterzeichnete, der Aufforderung der verzehrten Kunstfreunde nachkommend, seine Gemäldesammlung ausgestellt hat.

Das Local der Ausstellung ist der bekannte große Saal des Lyceums, der dazu zweckmäßig decorirt ist, um einen gefälligen Gesamteindruck zuwege zu bringen. Die Sammlung macht keinen Anspruch eine außerordentliche und große zu seyn, und darf mit Sammlungen anderer großen Städte Deutschlands nicht in einen Wettstreit eingehen, wohl aber darf sie als Grundlage einer werdenden nützlichen Anstalt mit Recht angesehen werden. Allein viel würde noch fehlen, um irgend etwas Vollständiges, geschweige Vollkommenes, zu leisten, wenn nicht mit der Sammlung von Gemälden zugleich eine S a m m l u n g von Kupferstichen verbunden wäre, wozu auch in der Folge alle anderen Arten von Kunstgegenständen der zeichnenden und formenden Kunst hinzukommen müßten. Zwar hat der Unterzeichnete seine kleine Kupferstichsammlung mit den Oelbildern vereinigt, aber diese ist noch zu unvollständig, als daß sie die Gemäldesammlung ergänzen könnte. Die Musterform ist nur angegeben. Um diese Kupferwerke einigermaßen

genügend zusammen zu bringen, um die wichtigen litterarischen Werke der Kunst damit zu verbinden, insbesondere um eine hier vorhandene, mit sehr vieler Einsicht gesammelte Kupferstichsammlung, die, wie so manche uns entgangene Gemäldesammlung, ebenfalls auszuwandern droht, anzukaufen, und zugleich die Dauer des Ganzen auf längere Zeit zu sichern, ist ein Beytrag erforderlich, der am leichtesten durch den Weg der Subscription möglich würde.

Diese schlägt also der Unterzeichnete hiermit vor, und ladet alle Kunstfreunde ergebenst dazu ein.

Es ist nur die Absicht des Unterzeichneten, zum Besten und zu Ehren der Kunst durch diese Anstalt einen Grund zu legen zu einer vollkommeneren, die, um ihre Dauer aufs gewisseste zu sichern, auf eine größere Gesellschaft von Eigenthümern übergehen könnte.

Was das Museum für die Natur-Wissenschaften, die Singacademie für die Musik, die Bühne für das Drama ist, dies sollte das K u n s t m u s e u m für die zeichnende und bildende Kunst seyn; das einzige Fach worin wir bisher am weitesten zurück geblieben sind, während so viele andere Anstalten sich eines höchst gedeihlichen Schutzes zu erfreuen haben.

Die Bedingungen, unter welchen der Unterzeichnete seine Gemälde- und Kupferstichsammlung den Liebhabern der Kunst mitzutheilen wünscht, sind folgende:

- 1) Der Unterzeichnete öffnet den hiesigen Kunstfreunden seine aus ohngefähr 100 guten Bildern bestehende Sammlung von Gemälden, so wie sowohl seine, als auch eine damit zu vereinigende beträchtliche, nach den verschiedenen Schulen geordnete Kupferstichsammlung. (Seite 1)
- 2) Der Gemälde-Saal wird wöchentlich zweymal, nämlich am Dienstage und Freytage, für die Herren Subskribenten, deren Familie und einzuführende fremde Kunstliebhaber geöffnet seyn; doch wünscht der Unterzeichnete, daß Kinder unter 15 Jahren nur in Gegenwart ihrer Aeltern die Kunstsammlung benutzen mögen.
- 3) Da der Unterzeichnete seine Samlung nicht zu zerstückeln verspricht, und daher der Besitz derselben, der etwa 5000 Rthlr. beträgt, als nicht zu benutzendes Capital zu betrachten ist; da ferner die vorhandenen und noch anzukaufenden Kupferstiche ungefähr den Werth von 3000 Rthlr. haben werden, also in allem eine Verzinsung von 8000 Rthlr. erforderlich ist; und dann auch die Kosten der Unterhaltung, die Miete des Locals, so wie die Besoldung eines Aufsehers eine jährliche Ausgabe von ungefähr 200 Rthlr. verursachen: so ist ein jährlicher Beytrag von 600 Rthlr. nöthig.
- 4) Um aber diesen Beytrag zusammen zu bringen, müßten 240 Theilnehmer sich finden, die jährlich 2 1/2 Rthlr. beyträgen.
- 5) Um ferner die Anschaffung der Kupferstiche zu erleichtern, entrichten die Herren Subscribenten ihren jährlichen Beytrag pränumerando.
- 6) Um die Dauer der Anstalt einigermaßen zu sichern, verpflichten sich die Herren Subscribenten wenigstens 3 Jahre Theilnehmer zu bleiben.

Bremen, am 6ten März 1817.

F. A. Dreyer.

Als Teilnehmer unterzeichneten sich: (linke Spalte handschriftlich notiert, rechte Spalte persönliche Unterschriften)

Fr. Dr. Deneken

" Dr. Horn

" G. C. Garlichs

" Dr. Gildemeister

" Pastor Treviranus

Frau Doctorin Castendyk geb. Smidt

H. Dr. J. H. A. Schumacher

" Dr. J. E. Noltenius

" J. E. Polzin

" J. G. Lange

" Dr. Klugkist

" J. Klugkist

" Dr. v. Post

" J. Wilhelmi

" Norwig

" Ries

" Dr. Droste

" Dr. Schild

" Dr. G. Iken

" Dr. A. Iken

" Dr. Walte

" Wilh. Gottfr. Schröder

J. Blendermann

P. Lengerke (?)

G. Menken

Dr. Albers

von Pavenstedt

C. Witte

A. v. Gröning

F. W. Iken

G. Reidemeister

H. Sengstack

W. L. Oelrichs

Charlotte Lürman

G. Gröning

A. Grüner

Dr. Duntze

J. F. Abegg

J.H.B. Dräseke

D. Meinertzhagen

(Seite 2)

H. Joh. Caspar Dreier

" W. A. Mize (?)

" Dr. J. D. Noltenius

" Senatr. Smidt

" *C. Iken*

" *Senatr. Löning*

" *A. Huneus (?)*

Jungfrau Kurpenning

" *F. A. Becher*

" *Messerer*

" *Aeltermann Wilhelmi*

" *Köpke*

" *H. Stolz*

" *Syndicus Schöne*

" *Dr. Ahasverus*

" *Pastor Noltenius*

~~" *F. A. Runge (?)*~~ (nicht zu entziffern, da Blatt gerissen)

" *Dr. Focke*

" *Herm. Rösing*

" *C. Fr. Scherr*

" *Friedr. Seemann*

" *Pastor Büsing*

" *Consul Delius*

" *H. H. Meier*

" *Friedr. Schröder*

(Seite 3)

darauf folgend auf Seite 4 Notizen zu Preisen von u.a. Ansichten von Bremen (inhaltlich unbedeutend)

XX. Alphabetische Auflistung der 65 Unterzeichnenden von F. A. Dreyers Gesuch vom 6. März 1817, mitsamt Berufs- bzw. Amtsbezeichnung, Wohnort und gegebenenfalls Mitgliedschaft im Kunstverein in Bremen 1824 sowie einem Nachweis über Gemäldesammlung bzw. -besitz (Protokollbuch des Kunstvereins in Bremen, A KH Bremen, Vorstandsprotokolle 1823–1849: 24 a und Bremer Adressbuch von 1818 (BA 1818), Gesetze des Kunstvereins in Bremen 1824, o. S. unter „Verzeichnis der Mitglieder des Kunstvereins“ (StUB Bremen, Kunstverein, Brem.c.158a.Nr.1), Auktionskataloge: Kat. Br. 1811–1834 (A KH Bremen), "Namensliste der hiesigen Gemäldesammler", in: Schatulle a.d. Nachlass des Senators Hieronymus Klugkist (A KH Bremen) und Oelrichs 1835)

A

J. F. Abegg : Abegg, Joh. Friedr., Kaufmann (eigene Wechsel- und Commissionsgeschäfte) und Aeltermann, außerdem i.d. Verwaltungsdeputation der Fonds und Einkünfte der Hauptschule; Domshof Nr. 17 (privat), Langenstraße Nr. 105 (geschäftlich) (BA 1818, S. 11, 12 und 17), Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 1, Gemäldebesitzer (Klugkist-Schatulle, Namensliste, S. 1)

Dr. Ahasverus: Ahasverus, H., Dr. d. R., Advocat, Notar, Professor am Gymnasium illustre, Wachtstr. Nr. 26 (BA 1818, S. 9 und 17)

Dr. Albers: Albers, Joh. Abrah., Dr. d. M., ausübender Arzt und Geburtshelfer, Knochenhauerstr. Nr. 6 (BA 1818, S. 18), (*J. H. Albers, Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 2*) → *Familie*, Gemäldebesitzer (Klugkist-Schatulle, Namensliste, S. 1)

B

F. A. Becher: Becher, F. A., Wundarzt und Geburtshelfer, Straße nicht lesbar (BA 1818, S. 23), Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 3, Sammler: Kat. Aukt. Bremen 1832 (Slg. Becher) (A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834)

J. Blendermann: Blendermann, Jacob, ordentlicher Lehrer an der Vorschule, Knochenhauerstr. Nr. 46 (BA 1818, S. 11 und 28)

Pastor Büsing: kein Eintrag im BA 1818

C

Frau Doctorin Castendyk geb. Smidt: Castendyk, Fr. Doct., Domsheide Nr. 3, oder Castendyk, Frau Doct., Osterthorstr. Nr. 17 (BA 1818, S. 40) → nicht zuzuordnen (*Castendyk, Doctor J. H., Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 6*) → *Familie*, Gemäldebesitzer (Klugkist-Schatulle, Namensliste, S. 1 und Oelrichs 1835, S. 38)

D

Consul Delius: Delius, Friedr., Kaufmann (Amerikanische Handlung), Königl. Preussischer Consul, Langenstr. Nr. 96 (BA 1818, S. 43), (*Everhard Delius Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 8*) → *Familie*, Gemäldebesitzer (Klugkist-Schatulle, Namensliste, S. 1)

Frau Dr. Deneken: Deneken, Arn. Gerh., Dr. d. R., Ratsherr, Knochenhauerstr. Nr. 19 (BA 1818, S. 2 und 43), Ehemann Arnold Gerhard Deneken war Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 9, Gemäldebesitzer (Klugkist-Schatulle, Namensliste, S. 1)

J. H. B. Dräseke: Dräsecke, J. H. B., Prediger zu St. Ansgarii, Straße nicht zu entziffern (BA 1818, S. 45)

Joh. Caspar Dreier: Dreier, Joh. Casp., Kaufmann, Schlachte Nr. (?) (BA 1818, S. 45), höchstwahrscheinlich verwandt mit F. A. Dreyer, jedoch trotz Konsultation der sog. Ortsfamilienbücher für Bremen und Vegesack (<http://www.ortsfamilienbuecher.de>), nicht eindeutig nachzuweisen. Urgroßvater von Katherine Dreier (vgl. Dreier 1950, S. 200.)

Dr. Droste: Droste, Franz-Friedr., Dr. d. R., Ratsherr, Ansgarikirchhof Nr. 16 (BA 1818, S. 3 und 46), Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 11, Gemäldebesitzer (Klugkist-Schatulle, Namensliste, S. 1 und Oelrichs 1835, S. 39)

Dr. Duntze: Duntze, Michael, Dr. d. R., Ratsherr, Domshof Nr. 10 (BA 1818, S. 3 und 48), Enkelsohn von Senator Dr. Johann Duntze (1712–1788) und Sohn von Johann Duntze (1744–1788) Sammlerfamilie: Kat. Aukt. Bremen 1781 (Slg. Duntze) (StuB Bremen, Brem. c. 1211, Nr. 2a), Gemäldebesitzer (Oelrichs 1835, S. 36)

F

Dr. Focke: Focke, Christian, Dr. d. R., Advocat, Notar und vereidigter Übersetzer, Papenstr. Nr. 23 (BA 1818, S. 55), Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 13, Gemäldebesitzer (Klugkist-Schatulle, Namensliste, S. 1 und Oelrichs 1835, S. 38)

G

Frau G. C. Garlichs: Garlichs, Gerh. Christian, Kaufmann, Johannisstr. Nr. 11 (?) (BA 1818, S. 59), Ehemann Gerhard Christian Garlichs war Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 1, Sammler: Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlichs) (A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834), Gemäldebesitzer (Klugkist-Schatulle, Namensliste, S. 1 und Oelrichs 1835, S. 37–39)

Frau Dr. Gildemeister: Gildemeister, Joh. Carl Friedr., Dr. d. R., Ratsherr, U. L. F. Kirchhof Nr. 5 (BA 1818, S. 3 und 61), Ehemann Senator Doctor Gildemeister war Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 18, Gemäldebesitzer (Klugkist-Schatulle, Namensliste, S. 1)

A. v. Gröning: von Gröning, Alb., Benjamin, Dr. d. R., Comthurstra. Nr. 3 (BA 1818, S. 64), Mitglied im Kunstverein 1824, Nr. 21

G. Gröning: von Gröning, Georg, Dr. d. R., Bürgermeister und Mitglied des Obrigkeitlichen Scholarchats, Osterthorstr. Nr. 10 (BA 1818, S. 2, 9 und 64), (*Heinrich Gröning, ebenfalls Bgm. ab 1821, war Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 20*)

A. Grüner: Gruner, A. W., Kaufmann (Westindische Handlung), Ansgariithorwallstr. Nr. 43/45 a (?) (privat), Langenstr. Nr. 73/75 (?) (BA 1818, S. 65)

H

Frau Dr. Horn: Horn, Gottl. Friedr. Carl, Dr. d. R., Ratsherr, Mitglied des Obrigkeitlichen Scholarchats, Gartenstr. Nr. 9 (BA 1818, S. 2, 9, 77), Ehemann Senator Horn war Mitglied im Kunstverein 1824, Nr. 22, Gemäldebesitzer (Klugkist-Schatulle, Namensliste, S. 2 und Oelrichs 1835, S. 39)

A. Huneus: Huneus, Ant., Kaufmann (Leinenhandel), Sögestr. Nr. 3 (BA 1818, S. 79)

I

Dr. A. Iken: Iken, Ferdin. Aug., Dr. d. R., Advocat und Garnisonsauditeur, Wachtstr. Nr. 25 (BA 1818, S. 81), Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 25

C. Iken: Iken, Carl. Jac. Ludw., Dr. d. Philos., Knochenhauerstr. Nr. 7 (BA 1818, S. 80), Brief an Goethe mit gezeichneter „Bildergalerie des Malers f. A. Dreyer in Bremen“ (C. L. Iken an Goethe, Bremen, den 15. August 1817, (Klassik Stiftung Weimar, GSA 28/442))

F. W. Iken: Iken, Just. Friedr. Wilh., Kaufmann, Am Markte Nr. 1 (BA 1818, S. 81), Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 26, Gemäldebesitzer (Klugkist-Schatulle, Namensliste, S. 2)

Dr. G. Iken: Iken, Joh. Georg, Dr. d. R., Secretair am Unter- Civil- und Landgericht, Osterthorwallstr. Nr. ? (BA 1818, S. 81)

K

Dr. Klugkist: Klugkist, Hironim., Dr. d. R., Ratsherr, Wall Nr. 52 (BA 1818, S. 3 und 86), Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 28, Gemäldebesitzer (Oelrichs 1835, S. 39)

J. Klugkist: Klugkist, Joh. Aug., Kaufmann, Johannisstr. Nr. 4 (BA 1818, S. 86), Gemäldebesitzer (Klugkist-Schatulle, Namensliste, S. 2)

Köpke: Koepke, C. H., Kaufmann, Gröpelingerstr. Nr. 6 (BA 1818, S. 89) (= *Köpken, P. H. ?*, Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 27)

Jungfrau Kurpenning: kein Eintrag im BA 1818 → nicht zuzuordnen

L

J. G. Lange: Lange, Joh. Georg, Düsterstr. Nr. 11 oder Lange, Joh. Gottl., Maler, Ansgarithorwallstr. Nr. 1 oder Lange, J. G. C., Maler, Herdenthorwallstr. Nr. ? (BA 1818, S. 97) → nicht zuzuordnen

P. Lengerke (?): von Lengerke, Joh. Hinr., Obernstr. Nr. 21 (BA 1818, S. 98) → nicht zuzuordnen

Senatr. Löning: Löning, Alb., Kaufmann, Ratsherr, Obernstr. Nr. 12 (BA 1818, S. 100)

Charlotte Lürman: Kaufmannsfamilie, (*Theodor Lürman war Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 31*) → *Familie*, Theodor Gerhard Lürman war Gemäldebesitzer (Klugkist-Schatulle, Namensliste, S. 2 und Oelrichs 1835, S. 33 und 39)

M

H. H. Meier: Meier, Herm. Hinr., Dr. d. R., erster Obergerichtssecretair, Sandstr. Nr. 6 oder Meier oder H. H., Kaufmann, Langenstr. Nr. ? (BA 1818, S. 104) → nicht zuzuordnen

D. Meinertzhagen: Meinertzhagen, Dan., Kaufmann, Langenstr. Nr. 140 (BA 1818, S. 105), Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 32, Sammlerfamilie (Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen) (A KH Bremen, Kat. Br. 1811–1834))

G. Menken: Menken, Gottfr., Prediger zu St. Martini, Martinikirchhof Nr. 2 (BA 1818, S. 106), Bruder von J. H. Menken und damit verwandt mit F. A. Dreyer, der J. H. Menkens Schwager war (BB, S. 115 und 318)

Messerer: kein Eintrag im BA 1818, aber Künstler namens Stephan Messerer (1798–1865) bekannt, siehe MA S. 83 → nicht zuzuordnen

W. A. Mize (?): kein Eintrag im BA 1818 → nicht zuzuordnen

N

Dr. J. D. Noltenius: Noltenius, Joh. Dan., Dr. d. R., Ratsherr, Mitglied des Obrigkeitlichen Scholarchats und der Verwaltungsdeputation der Fonds der Einkünfte der Hauptschule, Sögestr. Nr. 37 (BA 1818, S. 3, 9, 11 und 117)

Dr. J. E. Noltenius: Noltenius, Joh. Eberh., Dr. d. R., Secretair am Criminal und Polizeigericht, Sögestr. Nr. 10 (BA 1818, S. 117)

Pastor Noltenius: kein Eintrag im BA 1818

Norwig: Norwich, A. H., Kaufmann, Pelzerstr. Nr. 49 (BA, S. 117), Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 34

O

W. L. Oelrichs: Oelrichs, Wilh., Ludw., Kaufmann, Langenstr. Nr. 42 (BA 1818, S. 118), Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 35

P

von Pavenstedt: Pavenstedt, Joh., Dr. d. R., Ratsherr, Osterthorswall Nr. 104 (BA 1818, S. 3 und 121), oder Pavenstedt, Joh. Eberh., Aeltermann, Osterthorswall Nr. 105 (BA 1818, S. 12 und 121) → nicht zuzuordnen

J. E. Polzin: Polzin, Jac., Architect, gr. Johannisstr. Nr. ? (BA 1818, S. 123), Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 38, Architekt, Gemäldebesitzer (Klugkist-Schatulle, Namensliste, S. 2 und Oelrichs 1835, S. 39)

Dr. v. Post: von Post, Alb. Herm., Dr. d. R., Ratsherr (BA 1818, S. 3), oder von Post, Hinr. Gerh., Dr. d. R., Archivar und Advocat (BA 1818, S. 124) oder von Post, Libor. Diedr., Dr. d. R., Bürgermeister (BA 1818, S. 1) → nicht zuzuordnen

R

G. Reidemeister: Reidemeister, Georg Aug., Kaufmann, Pelzerstr., Nr. 35 (BA 181, S. 128)

Ries: Ries, H. B., Geld- Wechsel- und Assecuranz-Mäkler, am Markte Nr. 7 (BA 1818, S. 130)

Herm. Rösing: Rösing, Herm., Geld- Wechsel- und Assecuranz-Mäkler, Langenstr. Nr. 7 (BA 1818, S. 131)

~~F. A. Runge (?)~~ (nicht zu entziffern, da Blatt gerissen), im BA 1818 sind sehr viele Personen mit dem Namen Runge aufgelistet → nicht zuzuordnen

S

C. Fr. Scherr : Scherr et Kaltwasser, Kaufleute, Langenstr. Nr. 135 (BA 1818, S. 136)

Dr. Schild: Schild, Friedr. Aug., Dr. d. R. und Advocat, Obernstr. Nr. 30 (BA 1818, S. 137), Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 42, Gemäldebesitzer (Klugkist-Schatulle, Namensliste, S. 2)

Syndicus Schöne: Schöne, Christian Herm., Dr. d. R., Syndicus, Hursilterstr. (?) Nr. 19 (S. 2 und 139)

H. Dr. I. H. A. Schumacher: Schumacher, Isaac Herm. Alb., Dr. d. R., Ratsherr, Königstr. Nr. 1 (BA 1818, S. 3 und 144), Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 40, Gemäldebesitzer (Klugkist-Schatulle, Namensliste, S. 2 und Oelrichs 1835, S. 33)

Wilh. Gottfr. Schröder: Schröder, Wilh. Gottfr., Kaufmann (Zuckerfabrikant), Faulenstr., Nr. 13 (BA 1818, S. 142)

Friedr. Schröder: Schröder, Friedr., Kaufmann, Bevollmächtigter d. Heringsfischereicompagnie, Langenstr. Nr. 23 (BA 1818, S. 141), Gemäldebesitzer (Klugkist-Schatulle, Namensliste, S. 2)

Friedr. Seemann: Seemann, Friedr., Kaufmann, Langenstr. Nr. 25 (BA 1818, S. 145)

H. Sengstack: Sengstack, Hinr., Kaiserl. Österreich. Consul, Kaufmann, Obernstr. Nr. 9 (BA 1818, S. 146), Gemäldebesitzer (Klugkist-Schatulle, Namensliste, S. 2)

Senatr. Smidt: Smidt, Joh., Dr. d. R., Ratsherr und Mitglied des Obrigkeitlichen Scholarchats, Sögestr. Nr. 37 (BA 1818, S. 3, 9 und 148), Gemäldebesitzer (Oelrichs 1835, S. 32)

H. Stolz: Stolz, Herm. Otto, Wilh., Kaufmann, U. L. F. Kirchhof Nr. 5 (BA 1818, S. 152), Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 46

T

Frau Pastor Treviranus: Treviranus, Georg, Prediger zu St. Martini, Martinistr., Nr. 22 (BA 1818, S. 158), Ehemann Gemäldebesitzer (Klugkist-Schatulle, Namensliste, S. 2)

W

Dr. Walte: Walte, Franz, Ernst, Dr. d. R., Advocat u. Notar, Wachtstr. Nr. 23 (BA 1818, S. 163)

Aeltermann Wilhelmi: Wilhelmi, Engelbert, Kaufmann (Weinhandlung), Aeltermann, Straße nicht zu entziffern (BA 1818, S. 13 und 169), Gemäldebesitzer (Klugkist-Schatulle, Namensliste, S. 2)

J. Wilhelmi: Wilhelmi, Joh., Kaufmann (Weinhandlung), Ansgarithorwall Nr. ? (BA 1818, S. 169/170)

C. Witte: Witte, Carl, Kaufmann, Straße nicht zu entziffern (BA 1818, S. 171), Mitglied im Kunstverein in Bremen 1824, Nr. 50

XXI. Sozialstruktur der 65 Unterzeichnenden von F. A. Dreyers Gesuch vom 6. März 1817

Beruf → Geschlecht ↓	<i>Militär</i>	<i>Theologen (Pastoren, Prediger)</i>	<i>Mediziner (Dr. d. M.)</i>	<i>Juristen (Dr. d. R.)</i>	<i>Professoren, Schul- und Universitäts- lehrer</i>	<i>Schriftsteller (Dr. d. Philosophie)</i>	<i>Kaufleute</i>	<i>Künstler/ Architekten</i>	<i>Handwerker</i>	<i>Unbekannt / nicht zuzuordnen</i>
<i>weiblich</i> (entspr. der Beruf des Ehemanns)		Frau Pastor Treviranus		Frau Dr. Deneken, Frau Dr. Gildemeister, Frau Dr. Horn			Frau G. C. Garlichs, Charlotte Lürman			Frau Doctorin Castendyk geb. Smidt, Jungfrau Kurpenning
männlich		Pastor Büsing, J. H. B. Dräseke, G. Menken, Pastor Noltenius	Dr. Albers, F. A. Becher	Dr. Ahasverus, Dr. Droste, Dr. Duntze, Dr. Focke, A. v. Gröning, G. Gröning, Dr. A. Iken, Dr. G. Iken, Dr. Klugkist, Dr. J. D. Noltenius, Dr. J. E. Noltenius, Dr. Schild, Syndicus Schöne, H. Dr. J. H. A. Schumacher, Senatr. Smidt, Dr. Walte	J. Blendermann	C. Iken	J. F. Abegg, Consul Delius, Joh. Caspar Dreier, A. Grüner, A. Huneeus, F. W. Iken, J. Klugkist, Köpke, Senatr. Löning, D. Meinertzhagen , Norwig, W. L. Oelrichs, G. Reidemeister, Ries, Herm. Rösing, C. Fr. Scherr (?), Wilh. Gottfr. Schröder, Friedr. Schröder, Friedr. Seemann, H. Sengstack, H. Stolz, Aeltermann Wilhelmi, J. Wilhelmi, C. Witte	J. E. Polzin		J. G. Lange, P. Lengerke (?), H. H. Meier, Messerer, W. A. Mize (?), von Pavenstedt, Dr. v. Post, F. A. Runge (?) (nicht zu entziffern, da Blatt gerissen)

XXII. Politische und wirtschaftliche Amtsträger, Verbindungen zum Schulwesen, Kunstsammler beziehungsweise Gemäldebesitzer innerhalb der 65 Unterzeichnenden von F. A. Dreyers Gesuch vom 6. März 1817

Amt →	Bürger- meister	Ratsherren	Syndici des Rats	Aelterleute	Syndici des C. S. der Aelterleute	Schottherren	Konsule / Diplomaten	Verbindungen zum Schulwesen	Kunst- sammler bzw. Gemälde- besitzer
Geschlecht ↓									
<i>weiblich</i> (entspr. das Amt bzw. die Tätigkeit des Ehemanns)		Frau Dr. Deneken, Frau Dr. Gildemeister, Frau Dr. Horn						Frau Dr. Horn	Frau Doctorin Castendyk geb. Smidt, Frau Dr. Deneken, Frau C. G. Garlichs. Frau Dr. Gildemeister, Frau Dr. Horn, Charlotte Lürman, Frau Pastor Treviranus
<i>männlich</i>	G. Gröning	Dr. Droste, Dr. Duntze, Dr. Klugkist, Senatr. Löning, Dr. J. D. Noltenius, H. Dr. J. H. A. Schumacher, Senatr. Smidt	Syndicus Schöne	J. F. Abegg, Aeltermann Wilhelmi			Consul Delius, H. Sengstack	J. F. Abegg, Dr. Ahasverus, J. Blendermann, G. Gröning, Dr. J. D. Noltenius, Senatr. Smidt	Dr. Albers, F. A. Becher, Consul Delius, Dr. Droste, Dr. Duntze, Dr. Focke, F. W. Iken, Dr. Klugkist, J. Klugkist, D. Meinertzhagen, J. E. Polzin, Dr. Schild, Dr. J. H. A. Schumacher, Friedr. Schröder, H. Sengstack, Senatr. Smidt, Aeltermann Wilhelmi

XXIII. Tabelle zur Nachbarschaft der Unterzeichnenden von Dreyers Gesuch von 1817

Straßenname	Name des Unterzeichners und Bewohners (Hausnummer)
Am Markt	F. W. Iken (Nr. 1), H. B. Ries (Nr. 7)
Ansgarithorwallstraße	A. Grüner (Nr. 43/45 a (?)), J. Wilhelmi (Nr. ?)
Domshof	J. F. Abegg (Nr. 17 (privat), Dr. Duntze (Nr. 10)
Knochenhauerstraße	Dr. Albers (Nr. 6), J. Blendermann (Nr. 46), Frau Dr. Deneken (Nr. 19), C. Iken (Nr. 7)
Langenstraße	J. F. Abegg (Nr. 105 (geschäftlich)), Consul Delius (Nr. 96), A. Grüner (Nr. 73/73 (?)), D. Meinertzhagen (Nr. 140), W. L. Oelrichs (Nr. 42), H. Rösing (Nr. 7), C. Fr. Scherr (Nr. 135 (geschäftlich)), Fr. Schröder (Nr. 23), Fr. Seemann (Nr. 25)
Obernstraße	A. Löning (Nr. 12), Dr. Schild (Nr. 30), H. Sengstack (Nr. 9), F. A. Dreyer (Nr. 4 (BA 1818, S. 40 und 46))
Pelzerstraße	A. H. Norwich (Nr. 49), G. Reidemeister (Nr. 35)
Sögestraße	A. Huneeus (Nr. 3), Dr. J. D. Noltenius (Nr. 37), Dr. J. E. Noltenius (Nr. 10), J. Smidt (Nr. 37)
Unsere Lieben Frauen Kirchhof	Frau Dr. Gildemeister (Nr. 5), H. Stolz (Nr. 5)
Wachtstraße	Dr. Ahasverus (Nr. 26), Dr. A. Iken (Nr. 26), Dr. Walte (Nr. 23)

XXIV. Abgleich zwischen den Unterzeichnenden von Dreyers Gesuch von 1817 und der ersten gedruckten Mitgliederliste des Kunstvereins in Bremen Februar 1824, kursiv sind indirekte, familiäre Übereinstimmungen gesetzt (Gesetze des Kunstvereins in Bremen 1824, o. S. unter „Verzeichnis der Mitglieder des Kunstvereins“ (StUB Bremen, Kunstverein, Brem.c.158a.Nr.1))

Unterzeichnende von Dreyers Gesuch 1817	Mitglieder im Kunstverein in Bremen, Februar 1824
J. F. Abegg	Nr. 1: Abegg, Senator
<i>Dr. Albers</i>	<i>Nr. 2: Albers, J. H. → Familie</i>
F. A. Becher	Nr. 3: Becher, F.A.
<i>Frau Doctorin Castendyk geb. Smidt</i>	<i>Nr. 6: Castendyk, Doctor J. H. → Familie</i>
<i>Consul Delius</i>	<i>Nr. 8: Delius, Aeltermann (Everhard Delius, seit 1816 Aeltermann, vgl. Schulte / Wurthmann 2004, S. 251) → Familie</i>
Frau Dr. Deneken	Nr. 9: Deneken, Senator → Ehefrau
Dr. Droste	Nr. 11: Droste, Senator
Dr. Focke	Nr. 13: Focke, Doctor
Frau G. C. Garlichs	Nr. 17: Garlichs, G. C. → Ehefrau
Frau Dr. Gildemeister	Nr. 18: Gildemeister, Senator Doctor → Ehefrau
A. v. Gröning	Nr. 21: Gröning, Syndicus (A. G. B. Von Gröning, Syncus seit 1822, vgl. Schulte / Wurthmann 2004, S. 37)
<i>G. Gröning</i>	<i>Nr. 20: Gröning, Bürgermeister (Heinrich Gröning, Bürgermeister seit 1821, Schulte / Wurthmann 2004, S. 35) → Familie</i>
Frau Dr. Horn	Nr. 22: Horn, Senator → Ehefrau
Dr. A. Iken	Nr. 25: Iken, Doctor Aug.
F. W. Iken	Nr. 26: Iken, J. F. W.
Dr. Klugkist	Nr. 28: Klugkist, Senator
<i>Charlotte Lürman</i>	<i>Nr. 31: Lürmann, Theodor → Familie</i>
D. Meinertzhagen	Nr. 32: Meinertzhagen, D.

Norwig	Nr. 34: Norwich, A. H.
W. L. Oelrichs	Nr. 35: Oelrichs, Wilh.
J. E. Polzin	Nr. 38: Polzin, J. E.
Dr. Schild	Nr. 42: Schild, Doctor
H. Dr. J. H. A. Schumacher	Nr. 40: Schumacher, Senator
H. Stolz	Nr. 46: Stolz, H. O. W.
C. Witte	Nr. 50: Witte, Carl

XXV. Zeitliche, motivische und geographische Einordnung von 62 der 1817 von F. A. Dreyer ausgestellten Werke im großen Saal des Athenäums in Bremen (die übrigen 38 Gemälde konnten aufgrund fehlender Angaben nicht zugeordnet werden, siehe Iken an Goethe, 15. August 1817, Zeichnung (3 Blatt), Klassik-Stiftung Weimar, GSA 28 / 442). Die Nummerierung erfolgte entlang der Wände (Norden, Nr. 1–29; Westen, Nr. 30–60 und Osten, Nr. 61–100) jeweils von der obersten über die mittlere zur untersten Reihe von links nach rechts.

Legende:

1. Niederländisch
2. Flämisch
3. Französisch
4. Schweizerisch
5. Italienisch
6. Deutsch
- a.: lokal bzw. regional (Bremen und Umgebung)
- b. andere

	16. Jhdt.	17. Jhdt.	18. Jhdt.	19. Jhdt.
Altes Testament	1. 2. 3. 4. 5. Nr. 41, 97	1. Nr. 47		
Neues Testament	1. 2. 3. 4. 5. 6a. 6b.	1. 2. 3. Nr. 18, 28 4. 5. 6a. 6b.		
Heiligendarstellungen/ christl. Themen allgem.		1. 2. 3. 4. 5. Nr. 13, 73		
mytholog. Darstellungen		1. Nr. 29, 31, 85 2. Nr. 46 3. 4. 5. Nr. 15 6a. Nr. 57 6b.		1. 2. 3. 4. 5. 6a. Nr. 25
allegor. Darstellungen			1. 2. 3. 4. 5. 6a. 6b.	
histor. Darstellungen		1. Nr. 61		1. 2. 3. 4. 5. 6a. Nr. 1, 56, 100 6b.
literar. Darstellungen				

Porträts		1. Nr. 36, 39, 49, 74, 81, 91 2. Nr. 35 3. 4. 5. 6a. 6b.		1. 2. 3. 4. 5. 6a. 6b. Nr. 9, 10
Landschaften		1. Nr. 4, 5, 12, 27, 42, 44, 51, 82 2. Nr. 17, 78 3. 4. 5. Nr. 11, 45 6a. 6b.	1. 2. 3. 4. 5. 6a. 6b.	1. 2. 3. 4. 5. 6a. Nr. 8, 59, 76, 98,99 6b.
Marine, Fluß, Häfen, Dünen		1. Nr. 6, 7, 54, 58, 68 2.		
Städteansichten u. Architektur		1. Nr. 86 2. 3. 4. 5.	1. 2. 3. 4. 5. Nr. 62, 63, 64, 65 6a. 6b.	
alltägl. Leben/ Genre		1. Nr. 22 2. 3. 4. 5. 6a. 6b.	1. 2. 3. 4. 5. 6a. 6b. Nr. 20	
Stilleben u. Tierdarstellungen		1. Nr. 48 2. Nr. 30, 34 3. 4. 5. Nr. 40	1. Nr. 87 2. 3. 4. 5. 6a. 6b.	1. 2. 3. 4. 5. 6a. Nr. 24 6b.

XXVI. Unbekannter Autor: Auszug aus dem Protokoll der Börsenversammlung am 26. November 1822, Duntzesche Kupferstichsammlung, transkribiert von der Verfasserin (A KH Bremen, Nachlass Hieronymus Klugkist: Schatulle (ohne Signatur)):

Herr Bürgermeister Smidt als Obersinspector der Bibliothek gab anheim, die nebig (Duntzesche Kupferstichsammlung) für die Bibliothek anzukaufen, wozu dieselbe – ihrer Seltenheit und Reichhaltigkeit wegen – sich eignen, und dem Zerstreuen derselben vorzubauen, und diese Sammlung unserer Stadt zu erhalten; -

Beliebt: Comissio auf die Herren Senatoren D[okto]res Horn, Klugkist und Schumacher, um die Sammlung zu untersuchen, und dem Senat über deren Werth, so mir den Nutzen von deren Ankauf für die Bibliothek – event: über die Anschaffung der dazu erforderlichen Fonds ihr Gutachten abzugeben.

1340.) Senatorenversammlung am 27ten Nov:1822.

Beschlossen, daß den Ansichten beizutreten sey.

Zur Beglaubigung des Auszugs

A. Gröning [Unterschrift]

[Handschriftliche Notiz von Hieronymus Klugkist:]

erledigt mit einer Anzeige d. 23 Dec. 1822 war beschlossen worden daß die Sammlung nicht zu kaufen [dieser Abschnitt wurde dankenswerterweise von Iris Graaf-Burkert transkribiert]

XXVII. Gerhard Christian Garlichs an Hieronymus Klugkist, Brief vom 20. Januar 1823, transkribiert von der Verfasserin (A KH Bremen, Nachlass Hieronymus Klugkist: Schatulle (ohne Signatur)):

Lieber Herr Doctor!

Es wird Ihnen sicher nicht unangenehm sein zu sehen wie Dreyer die Kupferstiche ordnet und ich erlaube mir daher eine Mappe Rembr[andt]s Schule be[...] doch mit der Bitte Ihnen zu suchen, dass Sie solche gefäll [sic!] in der Ordnung wieder hinlegen; Auch füge ich das Preisverzeichnis nach Winkelmanns Catalog bey.

Bey den anderen Mappen wagte [?] Dreyer wohl nicht so viele Blätter in Einer bringen – wenn nicht etwa Meister & Schüler es erfordern – nicht wahr?

[Seite 1]

Ein Circulair mögte viell. wie folgt sein:

Keinem Brauch seines Vaterlandes kann es gleichgültig sein alle Kunstsachen auswandern zu sehen. Nicht der Kunst Freund und Liebhaber allein wünscht sie zu behalten, nein, gewiß Jeder, der zu erkennen vermag wie erfreulich Kunst auf Bildung wirkt und seit Jahrhunderten darauf gewirkt hat. Unsere verehrten Mitbürger erlauben mir uns daher aufmerksam zu machen auf eine Sammlung Zeichnungen und Kupferstiche die jetzt Herr Dreyer von Seel. Herrn Duntze Erben gekauft hat; eine Sammlung von p.m. 10.000 Blättern die fast keinen bedeutenden Niederländischen Meister ausschließt.

Alles wird durch Herrn Dreyer mit großer Sorgfalt geordnet – Meister und Schüler, nach ihrem [...] in der Künstler Welt, in neue Mappen gelegt, alles neu aufgeklebt – und so dem Verderben nichts allein vorgebeugt, sondern [Seite 2] auch für das bequemere Segen [?] zweckmäßig gesorgt, vorzüglich da auch ein raisonnierender Catalog angefertigt wird.

Wir hoffen da Herr Dreyer alles mit einem mäßigen Nutzen wieder überlassen will – 1200 β [Pistolen ?] hat er selbst dafür bezahlt – daß sich einige unser verehrten Mitbürger dahin mit uns vereinigen, daß jeder 100β [Pistolen ?] und auf die ersten 6 Jahr ohne Zinsen daran mit 5% p. anno Zinsen anleihe und das Museum aufgefordert wird, diese 100 β [Pistolen ?] jährlich auf ihr Budget aufzunehmen, indem derselbe die Unterzeichneten als

Kunst Verein

beauftragt solche jährlichen 100 β [Pistolen ?] auch nach raschen Abtrage jener Sammlung von Seel. Duntze zum Ankauf von Kunst-Sachen zu benutzen.

Dadurch wird für die Kunst in Bremen dann doch etwas gethan und giebt das Museum selbst den Beweis, daß es uns kleiner Mittel bedarf um große Zwecke zu erreichen. Jeder Darleiher würde von der Direction [Seite 3] des Museums eine Obligation erhalten auf das Jahr, wann solche fällig wäre, welches das Loos entscheiden müsste, und würde bey denen nach sechs

Jahren die Zinsen – 5% jedoch ohne Zins auf Zins gleich mit zur Capital Summe gerechnet werden.

Bremen im Januar 1823

Sig. Klugkist. Garlichs.

Ich bitte zu ändern was Ihnen beliebt und hinzuzufügen was Sie zweckmäßig erachten. Will das Museum auch nicht solche 100ß [Pistolen ?] so bin ich fast gewiß die Union wird wollen [unterstrichen], denn obgleich Freund Botte [?] eben keinen großen Kunst Sinn hat, so hat er doch Verstand genug um das Gute zu erkennen und zu befördern.

Ihr gehorsamst [...] G. C. Garlichs.

Jan[ua]r 20. 1823

XXVIII. Zeitliche, motivische und geographische Einordnung von 91 der 157¹ im Kat. Aukt. Bremen 1781 (Slg. Duntze) aufgeführten Gemälde (die übrigen 66 Gemälde konnten aufgrund unzureichender Angaben nur motivisch zugeordnet werden (siehe kursiv gesetzte Nummernangaben bei den entsprechenden Motivgruppen):

Legende:

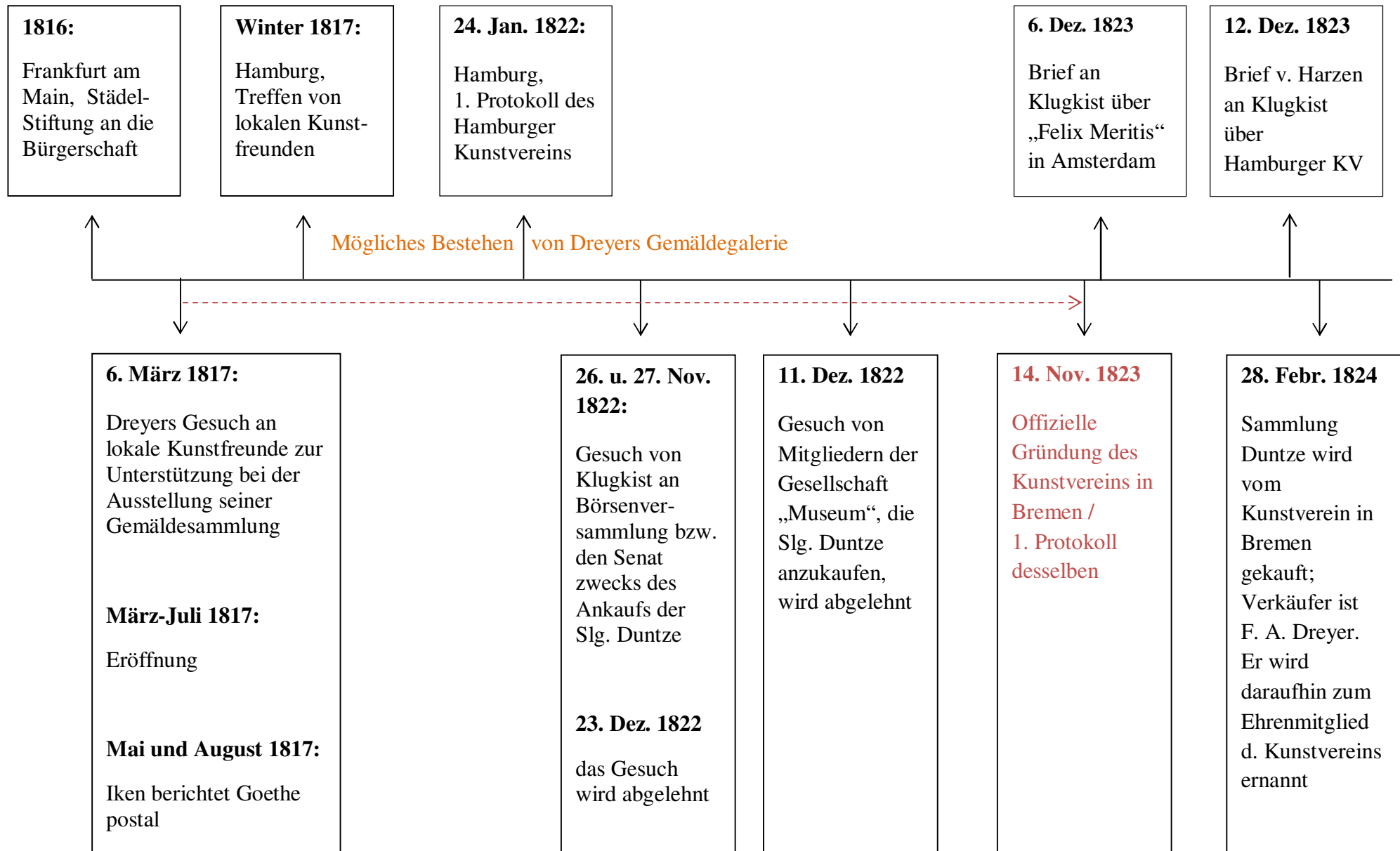
1. Niederländisch
2. Flämisch
3. Französisch
4. Schweizerisch
5. Italienisch
6. Deutsch
- a: lokal bzw. regional (Bremen und Umgebung)
- b. andere

	16. Jhdt.	17. Jhdt.	18. Jhdt.
Altes Testament <i>Nr. 57, 109, 131</i>	1. Nr. 129 2. 3. 4. 5. 6a. 6b. Nr. 139	1. Nr. 42, 108 2. Nr. 75 3. 4. 5. 6a. 6b. Nr. 50, 128	
Neues Testament <i>Nr. 25, 27, 110</i>	1. Nr. 137 2. 3. 4. 5. 6a. 6b.	1. Nr. 153 2. Nr. 140 3. Nr. 113 4. 5. 6a. 6b.	
Heiligendarstellungen/ christl. Themen allgem.		1. 2. 3. 4. 5. Nr. 115	
mytholog. Darstellungen <i>Nr. 133</i>	1. 2. 3. 4. 5. Nr. 89 6a. 6b. Nr. 32, 63	1. Nr. 41, 141, 159, 160 2. Nr. 155 3. 4. 5. 6a. 6b.	
allegor. Darstellungen <i>Nr. 4, 96</i>	1. Nr. 148		
histor. Darstellungen <i>Nr. 5, 6</i>			
literar. Darstellungen		1. Nr. 49	

¹ Insgesamt sind im Kat. Aukt. Bremen 1781 (Slg. Duntze) zwar 160 Gemälde angegeben. Die Zahl stimmt aber insofern nicht, als auch im Originalkatalog (StuUB Bremen) die Seiten 35 und 36 nicht eingebunden sind. Folglich fehlen die Gemälde mit den Nummern 118, 119 und 120. Sie können nicht rekonstruiert und daher in vorliegender Analyse auch nicht berücksichtigt werden.

Porträts <i>Nr. 10, 11, 12, 48, 76, 144, 145</i>	1. 2. 3. 4. 5. 6a. 6b. Nr. 150	1. Nr. 78, 79, 143, 149, 158 2. Nr. 99, 101, 102 3. 4. 5. 6a. 6b. Nr. 58, 59, 62, 68, 90, 91, 116, 126	1. 2. 3. 4. 5. 6a. 6b. Nr. 43, 44
Landschaften <i>Nr. 1, 2, 3, 7, 14, 21, 22, 23, 24, 37, 38, 47, 52, 53, 64, 66, 67, 77, 80, 81, 82, 124, 136</i>	1. 2. Nr. 26	1. Nr. 13, 30, 55, 56 2. 3. 4. 5. 6a. 6b. Nr. 125	
Marine, Fluß, Häfen, Dünen <i>Nr. 73</i>		1. Nr. 33, 34, 35, 36, 51, 54, 69, 70, 74, 127 2. Nr. 92, 93	
Städteansichten u. Architektur <i>Nr. 39, 40, 46, 71, 72, 97, 98, 105, 106</i>		1. Nr. 94, 95, 117, 130	
alltägl. Leben/ Genre <i>Nr. 8, 17, 18, 84, 85, 121, 123, 132, 151, 152, 156</i>		1. Nr. 15, 16, 19, 20, 28, 29, 45, 65, 86, 87, 88, 107, 111, 112, 122, 138, 142, 145 2. Nr. 114, 134, 135 3. 4. 5. 6a. 6b. Nr. 100	
Stilleben u. Tierdarstellungen <i>Nr. 9, 31</i>		1. 2. Nr. 146, 147, 157 3. 4. 5. 6a. 6b.	
Schlacht <i>Nr. 60, 61</i>		1. Nr. 83 2. Nr. 103, 104	

XXIX. Zeitachse zu den Gründungsmodalitäten des Kunstvereins in Bremen, 1816-1824, oberhalb des Zeitstrahls Ereignisse andernorts, unterhalb des Zeitstrahls Ereignisse in Bremen:



XXX. Offizielle Währung in Bremen 1815-1876 (Taler Gold) und Umrechnung in preußische Taler bzw. Reichstaler (nach Arz 2008, S. 1 u. 2 und Reden 1847, S. 1039)

1 Taler Gold \approx 72 Grote (gr)

1 Pistole / Louis d'Or (ps, "ß") \approx 5 Taler Gold (~ vermutlich "Louis d'Or Reichstaler")

5 Taler Gold \approx 360 Grote

1 Taler Gold \approx 1 preußischer Taler (Thlr.) / Reichstaler (rth.)

1 Thlr./rth. \approx 30 Silbergroschen (Sgr.)

XXXI: Übersicht über die vom Kunstverein in Bremen durch Verlosungen, Ausstellungen und Aufnahme von Werken in die vereinseigene Sammlung geförderten lokalen Künstler, 1829-1849/1892 (vgl. Ber./Verz. 1843-1864 (A KH Bremen, Berichte über die Verkaufsausstellungen/Jahres-Berichte 1843-1878), Kat. Ausst. KV Bremen 1829-1866 (A KH Bremen, Verzeichnis der Gemälde-Ausstellungen in Bremen 1829-1853 und einzelne Hefte, jeweils unter Kat. Ausst. Bremen, versehen mit der entsprechenden Jahreszahl) und Hurm 1892, S. 3, 19, 20, 39-42, 65- 71, 75, 82-84, 90 und 91, 106 und 107, 145, 148-158)

Lokaler Künstler	Verlosungen d. KV	Ausstellungen d.KV	Sammlung d. KV (1892)
Anton Albers		1829, 1843 und 1849	1 Gemälde
Karl Baumbach		1829	
Louis Ammy Blanc		1843, 1845	
J. G. Meyer von Bremen	1845	1843, 1845, 1847, 1849	1 Gemälde
Johann Bremermann		1849	
Peter Brockmann		1829, 1843 und 1845	
Friedrich Adolph Dreyer		1843 und 1845	3 Gemälde
Johannes Duntze	1847	1845	
Carl Justus Harmen Fedeler		1833, 1843, 1845, 1847, 1849	
H(e)inrich Frese			1 Skulptur
Bernhard Diedrich Funke		1829 und 1833	
J. C. Leberecht Grabau	1847	1843, 1847, 1849	
Ernst Hampe	1843	1829, 1843, 1845, 1849	3 Gemälde, 1 Kreidezeichnung, 2 Ölstudien
Carl Kirchner	1847	1845, 1847, 1849	
Carl Georg Köster		1849	
Gustav Adolph Köttgen		1847 und 1849	
Diedrich Samuel Kropp			1 Skulptur
Arnold Hermann Lossow		1845	
Gottfried Menken		1829, 1833, 1843	3 Gemälde
Johann Heinrich Menken		1829, 1843, 1845, 1849	4 Gemälde
Stephan Messerer		1829, 1833, 1849	2 Gemälde
David Munter		1847	
Amalie Murtfeldt			1 Gemälde
Georg Ernest Papendiek			1 Gemälde
Jacob Ephraim Polzin		1829	
Gustav Quentell	1845	1845, 1847, 1849	1 Gemälde
Ludwig Rullman		1833	1 Gemälde
Philipp Johann Joseph Scholl			1 Relief
Johann Christian Seipel	1843	1845, 1847, 1849	
Adolph Georg G. Steinhäuser			2 Skulpturen
Carl Steinhäuser		1845, 1847, 1849	2 Handzeichnungen und 8 Skulpturen
Wilhelm Steinhäuser		1843, 1847, 1849	
Rudolph F. C. Suhrlandt		1833 und 1847	1 Gemälde
Georg Johann Walte	1845	1843, 1845	
Wilhelm Tischbein		1833	
August Wilhelm Wedeking		1843, 1845	
Johann Jacob Witte		1843	

XXXII. Gesuch von F. A. Dreyer um Ernennung zum Kunstmakler, Bremen, im Mai 1831, handschriftliches Dokument, transkribiert von der Verfasserin (StA Bremen, Kunstmäkler 1831-1873: 2-Ss.1.A.23.):

Seit einer Reise von Jahren machte das Studium alter Gemälde, Zeichnungen und Kupferstiche, Ausbesserung derselben und Anfertigung von Verzeichnissen darüber einen Theil meiner Beschäftigung aus. Ohne Anmaßung glaube ich sagen zu dürfen, daß durch diese Beschäftigung, in dem genannten Fache der Kunst sich meine Kenntniß darin ausbildete.

Ich erfreute mich dabei des Zutrauens sowohl unserer Kunstfreunde, als auch des Publicums überhaupt und in der [sic!] Maaße, daß ich keine Konkurrenz zu scheuen habe.

Um aber meine erworbene Kenntniß nicht nur für mich sondern auch für das Publicum noch nützlicher zu machen, ist bei mir der Wunsch entstanden, das Zutrauen zu mir und meiner Kunstkenntniß gewißermaßen insofern öffentlich sanctionirt zu sehen, wie der Staat bei anderen speciellen Kenntnißen, z.B. der Waarenkunde, dergleichen Sanctionen ertheilt, und ich wünsche mich um eine Anstellung als Kunstmäkler zu bewerben, so wie solche in Hamburg, Amsterdam und in anderen großen Städten, überall bereits angestellt sind.

Nach einer reiflichen Prüfung dieser Idee von (Seite 1)

Von ihren verschiedenen Seiten ist die Ausführung derselben mein lebhafter Wunsch geblieben; da ich indeß auf die Ausführung desselben nur dann rechnen mag, wenn sie den Beifall einsichtsvoller und einflussreicher Männer findet, so erlaube ich mir für meine Ansichten zusammenzustellen, welche die Behörde bewegen könnten meinen Wunsch zu erfüllen.

- 1.) Bremen besitzt noch immer namentlich in den älteren angesehenen Familien, einen mitunter versteckten Schatz von alten werthvollen Gemälden und Kupferstichen.
- 2.) Bremen ist, was es früher nicht war, seit etwa 10 Jahren insofern ein Markt-Ort für Kunstsachen geworden, als wiederholt aus entfernten Städten, namentlich aus Augsburg und Paris, Gemälde und Kupferstiche in Quantitäten hierher gesandt wurden.
- 3.) Das Interesse für die Malerei und für die Kunst überhaupt ist in Bremen reel im Fortschreiten begriffen, wofür die Begründung und Erhaltung des Kunstvereins zeugt.
- 4.) Bei alledem ist die Taxation und Preisbestimmung der Kunstgegenstände, hier selbst einer ungebundenen Willkür und einem Schwanken preisgegeben, welches zu großer Unbevortheilung sowohl hiesiger Bürger als Sammler Anlaß giebt.
- 5.) Die Anstellung eines öffentlichen Glauben verdienenden, in Eid und Pflicht stehenden (Seite 2) Sachverständigen, erscheint in allen diesen Beziehungen wünschenswerth.
- 6.) Seit einer Reise vor Jahren hat es sich fachlich ergeben, daß bei Verkäufen von Bilder- und Kupferstich-Sammlungen die sich unter dem Nachlasse großer Familien befanden, ich mit dem Vertrauen der Inhaber dieser Sammlungen beehrt, mir in der Regel die Anfertigung der

Verzeichnisse, die Bestimmung der Meister, die Anordnung des Verkaufs, die Taxation oder die Aufgabe des Einsatz-Preises übertragen wurde und auchwo in einem Nachlasse oder bei anderweitigen Theilungen und Auseinandersetzungen nur einzelne Kunstsachen vorkamen, bin ich zugezogen, wie ich gleichfalls zum Behuf der Versicherung von Kunstwerken gegen Feuersgefahr schon seit etwa 18 Jahren die Schätzungen bei der Association bremischer Einwohner zur Versicherung gegen Feuersgefahr besorge, ohne übrigens – wie ich schon oft zu bedauern Gelegenheit gehabt habe – beeidigt zu sein.

7.) Nicht nur das Interesse des Staates, der wegen der Größe der oft nicht unbedeutenden Staats-Abgabe erheblich risquirt, sondern auch der Vortheil der Bürger und Sammler, verlangen eine Garantie für die Unpartheilichkeit, Sorgfalt und Accuranz eines Sachverständigen in jenem Geschäftskreise, welche nur der Eid und die Caution des Mäklers zu geben vermögen. Eben in diesem Geschäftskreise bedarf es vorzugsweise eines Schutzes des Sachverständigen (Seite 3) gegen die mancherlei Zumuthungen, Zudringlichkeiten und selbst die überspannten Ansichten die der Eigenthümer von Gemälden, die er vielleicht schon vom Großvater her als Meisterstücke priesen hörte, an den Taxator macht.

Andererseits kann das Urtheil des Sachverständigen gehemmt und befangen bleiben, wenn er sich veranlasst sieht, dem Wunsch von Kunstfreunden, den wahren Werth eines Kunstwerkes, z.B. vor einem öffentlichen Verkauf möglichst geheim zu halten, nachzugeben, wovon natürlich dann keine Rede sein kann wenn er in Eid und Pflicht steht.

8.) Wenn die Anstellung eines Kenners als Mäklers bei anderen einzelnen Waaren, z.B. bei Wein sich aus dem Gesichtspunkte erklärt und rechtfertigt, daß ein solches einzelnes Fach besondere Kenntniße erfordern und daß dem Publico jemand angewiesen werde bei dem es ein sicheres unpartheiisches Urtheil erwarten kann, so darf man annehmen, daß da eine sichere Kunstkenntnis nur das Resultat eines langjährigen theoretisch und practischen Studiums sein kann, die in der That sich nicht so leicht erwirbt, als man sie zu haben wähnt – und da wie gesagt die Gemälde-Verkäufe – auch nur als Waaren-Verkäufe betrachtet für Bremen nicht unerheblich sind, auch die Anstellung eines Kunstmäklers als wünschenswerth erscheinen und sich vollkommen rechtfertigen dürfte.

9.) Auch für gerichtliche Entscheidungen in einer Streitsache über den Wert eines Bildes wurde von Seiten des Gerichts mir schon einmal der ehrenvolle (Seite 4) Auftrag mein Gutachten abzugeben – für den Wirkungskreis der [...] -Comission und für die mit der Bestimmung der Abgaben von Erbschaften bestehenden Behörde, kann es nicht bloß wünschenswerth, es muß ihr in der That als ein Bedürfniß erscheinen, daß deren Aussprüche und Entscheidungen nicht auf der Ansicht eines vermeinthlichen Kenners sondern auf das Urtheil eines Individuum beruhe, welches dem Staate dafür Gewähr geleistet hat, daß es rücksichtslos unpartheiisch und sorgfältig verfare z.B. nehme man die Lage der Erben des H.G. [Heinrich Gröning] wenn diese die bekannte Gemälde-Sammlung

privatim taxiren und danach die Erbschaft reguliren wollten, würde die [...]Comission sich dabei beruhigen können oder würde man in dem Eide des Auctionators Heyse oder der Ausmiener Curtius und Pohlmann [Polemann], eine genügende Gewährleistung finden, daß das Interesse der [...] gesichert sei?

10.) Sprechen nun obige Gründe für die Anstellung eines Kunstmäklers überhaupt, so würde nur noch in Frage kommen, ob ich für meine Person mich dazu qualificiren, und ob aus der Anstellung eines Kunstmäklers irgendein erheblicher Nachtheil entstehen würde.

In der ersten Hinsicht habe ich natürlich keine Stimme, ich darf es indeß wohl stadtkundig nennen, daß ich im Wesentlichen bis jetzt schon dies Geschäft besorgte und mich dabei der Zufriedenheit des Publicums erfreute. (Seite 5)

11.) In der anderen Hinsicht gestehe ich keine Nachtheile für den Staat zu heben, da von einer Besoldung oder dergl. so wenig wie bei anderen Mäklern die Rede sein kann, und da es sich von selbst versteht, daß ich kein privilegium exclusivum begehre.

Bremen, im Mai 1831,

F.A. Dreyer (Seite 6).



XXXIII. „Grundriss der freien Hansestadt Bremen, Bremen bei F. A. Dreyer 1861“, Ausschnitt (LfD Bremen), markiert von der Verfasserin und Tatjana Otta.

Legende zum markierten Stadtplan von 1861:

1. Martinistraße
2. Obernstraße
3. Langenstraße
4. Domshof, Ecke Schüsselkorb, Standort des 1808 erbauten Gesellschaftshauses „Museum“ (Abb. 6)
5. Museumsstraße zwischen (Herdenthors-)Wall und Schüsselkorb
6. Das Gesellschaftshaus „Erholung“ am Ansgariikirchhof 1, erbaut 1820 (Abb. 10)
7. Pelzerstraße: Dort befand sich die Druckerei und das Verkaufs- beziehungsweise Auktionshaus von J. G. Heyse
8. Die Hauptschule an der Domsheide (Abb. 101)
9. Die Gelehrtenschule im ehemaligen Domkapitel an der Domsheide (Abb. 102-106)
10. Die alte Bremer Börse auf dem Liebfrauenkirchhof (Abb. 132)
11. Das Gesellschaftshaus „Union“ am Wall, erbaut 1835 (Abb. 136)
12. Dechanatsraße 3, ursprünglich vorgesehener Bauplatz für die Kunsthalle
13. Die Kunsthalle, erbaut 1847– 49 (Abb. 144)
14. Das Stadttheater am Bischofstor, erbaut 1843 (Abb. 140 und 141)
15. (Ansgariithors-)Wall, Wohnort von H. Klugkist und J. H. Albers
16. Martinistraße 34, Kontorhaus der Firma Stephan Lürman & Sohn
17. Die sogenannte Schlachte
18. Ansgariithorstraße, erster Wohnort der Familie von Theodor Gerhard Lürman
19. Sandstraße, nördlich der St. Petri Dom Kirche, Wohnort der Witwe von Stephan Lürman
20. Contrescarpe 22, erbaut 1822, zunächst Sommerhaus, später (spätestens ab 1849) ganzjähriges Wohnhaus von Theodor Gerhard Lürman und seiner Familie (Abb. 183)
21. Contrescarpe 25, erbaut 1808, zunächst Sommerhaus, später (spätestens ab 1849) ganzjähriges Wohnhaus von Senator, später Bürgermeister Johann Smidt (Abb. 184)
22. Das Herdentor
23. Das Ostertor
24. Das Bischofstor
25. Das ursprüngliche Grundstück der Familie Lürman an der Contrescarpe 22
26. Das Haus der Bremer Kaufmannschaft am Rathausmarkt: der sogenannte Schütting (Abb. 192)
27. Contrescarpe 67, Ecke Richtweg, erbaut 1864, zunächst vermutlich nur für ein Jahr Wohnhaus von Theodor Lürman (Abb. 205)
28. Der Liebfrauenkirchhof

XXXIV. Niederschrift von Hieronymus Klugkist vom 10. October und 9. November 1823, Aufruf zur Gründung eines Kunstvereins in Bremen, transkribiert von der Verfasserin (A KH Bremen, Nachlass Hieronymus Klugkist: Schatulle (ohne Signatur)):

Der Gedanke für einen

„Kunst-Verein“ [unterstrichen]

zu bilden hat unsere Freunde seit kurzem lebhaft beschäftigt.

Sie denken sich eine, anfangs nicht zu zahlreiche Versammlung von Freunden der bildenden [unterstrichen] Künste / 90 Mitglieder / die den Vorsatz hat, den Sinn, welcher in Bremen wohl noch nicht im richtigen Ebenmaße zur übrigen Bildung – vorangeschritten [?] und entwickelt ist, den Sinn für das Schöne bey sich und Anderen in mannigfaltiger Weise auszubilden, zugleich aber durch Betrachtung von Kunstsachen sich gefällig zu vergnügen.

Es würde daher der Kunstverein danach zu streben haben, eine Sammlung von Kunstwerken zu bilden, theils und nach und nach Stoff für die Betrachtung zu gewinnen, theils der unwürdigen Versplittung schätzbarer Privatsammlungen vorbeugend [unterstrichen], theils im Verlaufe der Zeiten eine Kunstsammlung zusammen zu bringen welche der Vaterstadt [Seite 1] zur Ehre gereichen könnte.

Es würde zugleich darauf bedacht zu nehmen seyn, daß diese Sammlung kein verschlossenes Hort werde, vielmehr auf liberale Weise Vielen zu Nutzen und Genuß zugänglich bleibe.

Sie würde freylich anfangs nur klein ausfallen können damit so Kunstgenuß durch freywillig gezeichnete ganz kleine [unterstrichen] Actien zusammengebracht werden könnte, welche aus den Beyträgen der Mitglieder mäßig verzinst und allmählig abgetragen werden dürffen.

Der jährliche Beytrag zu den Kosten würde 5 β [Pistolen] betragen.

Jene Kunstfreunde glauben um den Beytritt zu dem Vereine nur solchen Männern anbieten zu dürfen, von denen sie voraussetzen, daß sie ihn nicht nur billigen sondern auch mit Liebe pflegen und fördern werden. Es geschieht dieser durch die vorstehende kurze Anzeige welche sie zu unterzeichnen ersuchen.

Zunächst würde dann ein weiteres Beraten über die eigentliche Gestaltung des Vereins, in einer bald anzuzeigenden [Seite 2] Zusammenkunft eintreten können.

Bremen den 10. October 1823

Namens der gedachten Kunstfreunde

H. Klugkist

- A. G. Deneken
- H. Gröning
- J. H. Albers
- I. H. A. Schumacher
- Horn
- Droste
- A. Gröning
- J. C. F. Gildemeister
- J. M. Lameyer

[Unterschriften]

Zu der obengedachten Versammlung des jetzt vollzähligen „Kunstvereins“ [unterstrichen], erlaube ich mir auf Freytag den 14. November 1823 nachmittags 5 Uhr [unterstrichen], im Museo in dem Zimmer bey dem Vorlesesaale meine hochverehrtesten Herrn ergebenst sind noch Mitglieder mit der Bitte hierunten zu bemerken ob sie der Versammlung mit ihrer Gegenwart beehren [Seite 3] werden.

Bremen den 9. November 1823

H. Klugkist

Dr. Menken wird kommen

Gröning ebenfalls

J. H. Albers desgl[eichen].

A. Gröning desgl.

I. H. A. Schumacher desgl.

Droste desgl.

Gildemeister desgl.

Nonnen desgl.

Horn desgl.

Lameyer desgl.

XXXV. Brief von Hermann Stort/Stork [?] an Hieronymus Klugkist vom 6. Dezember 1823, transkribiert von der Verfasserin, ergänzt von Elke Humml (A KH Bremen, Nachlass Hieronymus Klugkist: Schatulle (ohne Signatur)):

Amsterdam 6. Dec. 1823

Herrn Dr. Klugkist,

Bremen,

ich finde mich mit Ew. Hochwohlgeb. geschätzter Zuschrift vom 16. v. Mts. [vorigen Monats] beehrt, und muß zuvörderst wegen, durch dringende Geschäfte verspätete Beantwortung, um Entschuldigung bitten.

Die hiesige Gesellschaft Felix meritis, mit deren Einrichtung in Betreff der Besichtigung von Zeichnungen etc. Sie bekannt werden möchten, ist von großem Umfange und vereinigt die Cultivirung von bildenden Künsten sowohl als von Wissenschaften, so daß das Kunstbeschauen (wie das Besichtigen der Zeichnungen genannt wird) nur einen kleinen Theil der gesammten Werkzaamheden [Tätigkeiten] ausmacht.

Das Ganze ist in 5 Departemente eingetheilt, doch so: daß die effectiven Mitglieder bey den Werkzaamheden [Tätigkeiten] aller Departemente Zutritt haben.

Montag u. Dienstag Abend sind für Teekenkunde [Zeichnenkunde] bestimmt, alsdann wird nach Model und Leben (männlich) gezeichnet, Naturkunde auch Dienstag Abend, mit Verhandlungen, Vorlesungen – meistens aus den Naturwissenschaftlichen Sache und oft mit erläuternder Probe wozu ein großes Cabinet physischer u. optischer Instrumente dient. Mittwochs giebt es in Letterkunde [Literaturwissenschaft] Vorlesungen aus dem gelehrten Fache u. Dichtkunst; eben so Donnerstags Koophandel & Zeevaart [Handel und Seefahrt] über verschiedene Gegenstände. Freytags Musyk. – Alle 14 Tage Sonabends Cursus für Jünglinge im naturwissenschaftl Fache, am anderen Sonabend Kunstbeschauung derer drey, besond[ere] [Seite 1] für Frauenzimmer, denen sonst, die Concerte ausgenommen der Zutritt zu den Werkzaamheden [Tätigkeiten] nicht gestattet ist.

Einige Freunde der Kunst haben außerdem die Verabredung getroffen, Sonntag Abend daselbst zusammen zu kommen, wo dann der eine oder andere ein Portefeuille Zeichnungen zum Besten giebt.

Die Gesellschaft selbst besitzt keine eigentliche Sammlung von Zeichnungen u. Gemälden, bloß vor und nachgemachte Schenkungen, bekrönte Stücke u. einiges von lebenden Meistern. Zur Gebung der Kunstbeschauungen werden deshalb Mitglieder, die Sammlungen besitzen willig gemacht, welches zugleich Manchen zu Bereicherung der Seinigen anspornt und

anderen, deren Geweste [?] er ist, Gelegenheit verschafft, davon an Mann zu bringen. Ein Portefeuille von etwa 50 Zeichnungen (Gemälde kommen nicht, Kupferstiche nur ganz einzeln zur Besichtigung) reicht hin um einen Abend von 7 bis 9-10 Uhr auszufüllen. Man sitzt an einem breiten Tische mit grünen Tuche belegt, an dem etwa 150-180 Personen Platz haben, erleuchtet durch Lampen, die in der Mitte desselben stehen, außer daß der Saal noch durch an den Seiten hängende Lampen erhellet ist. – So werden die Blätter von Platz zu Platz fortgeschoben und gelangen, da Rauchen nur aus Pfeifen mit Kapseln erlaubt ist, und Getränke nicht auf den Tisch gesetzt werden dürfen, unbeschädigt, an den Geber, zurück.

Hiermit glaube ich nur die mir vorgelegten Fragen genügend beantwortet, und es soll mich freuen wenn Sie darauf einige Anleitung zur Bildung des beabsichtigten Kunst Vereins hernehmen können. Wegen weiterer [Seite 2] Einrichtung, beziehe ich mich an die gedruckten allgemeinen Gesetze von Felix Meritis so wie die eines Departements, welche Ihnen mein Vater zur bel. Benutzung aushändigen wird.

Freylich erfordern andere Verhältniße andere Einrichtungen, und wenn eine ähnliche Ausdehnung wie die von Felix, nicht thunlich ist, so verfällt die Sache von selbst in ganz andere Formen. Hier hält besonders das große mannigfaltige Ganze die Gesellschaft in Flor, denn wäre es anders oder wollte man z.B. das Department Musik, welches den größten Theil der Mitglieder hauptsächlich attrahirt, weil es bey dem schönen Local das brillianteste Concert der Stadt ist, aber auch f. 8000 jährlich Zuschuß [unterstrichen] aus der allgemeinen Casse erhält, wegfallen, so würde bey der hier bestehenden vielen Gesellschaften als het Nut van 't Allgemeen Doctrine uterlyke welsprekenheid [der gemeine Nutzen der Lehre äußerlicher Beredsamkeit] und andere, wo Verhandlungen gehalten werden, Kunstgenoegen [Kunstvergnügen] wo auch nach dem Leben (weiblich) u. Model gezeichnet wird, bey der gänzlichen Enthaltung alles u. jedes Spieles keine blühende Dauer wahrscheinlich seyn.

Die große Anzahl gelehrter u. beredter Männer, auch unter Geschäftsleuten, hieselbst, macht die Besetzung der drei wöchentlichen Spreekbeurten [Vorträge], gemächlich und bey der hier herrschenden großen Liebe für Kunst u. Wissenschaft giebt es gewöhnlich ein ansehnliches Auditorium, sowohl von der 400 effectiven u. etwa 100 andern Mitgliedern als eingeführte Fremde u. Stadtgenossen, welchen letzteren, den Stadtgenossen nämlich, der Zugang zu den Concerten übrigens durchaus gewehrt ist.

Für die Kunstbeschauungen liefert Holland's [Seite 3] fruchtbarer Boden häufige und gute Producte, so daß abwechselnd alte und neue Kunst die Liebhaber unterhalten. – So kann man in dieser herrlichen Anstalt die Winter-Abende nützlich und angenehm zubringen während im

Sommer alles ruht und ungestört die Natur zu genießen und den wiederkehrenden Kunst Genüssen neuen Reiz zu verschaffen.

Mit vorzüglicher Hochachtung empfiehlt sich

Ew. Hochwohlgeb. ganz ergebenst Hermann Stort/Stork

XXXVI. Brief von Georg Ernst Harzen an Hieronymus Klugkist vom 13. Dezember 1823, transkribiert von Silke Reuther, ergänzt von der Verfasserin und von Elke Humml (A KH Bremen, Nachlass Hieronymus Klugkist: Schatulle (ohne Signatur)):

Ew. Hochwohlgeboren,

Schmeichelhaften Schreibens zufolge fühle ich mich sehr geehrt durch die Fragen welche Sie von meiner geringen Einsicht beantwortet wünschen und ich erfülle die Pflicht die Sie mir auferlegen hinbey mit besonderem Vergnügen und dem Wunsche daß die Auskunft welche ich Ihnen zu geben im Stande bin Sie nicht ganz unbefriedigt lassen möge.

Unsere Gesellschaft zur Beförderung der Künste und nützlichen Gewerbe der sog. Patriotischen, gebührt vornämlich das Verdienst seit einer Reihe von Jahren durch Unterhaltung mehrer Schulen im freien Handzeichnen und Reissen und durch Ertheilung von Prämien und Reisestipendien die Kunst gefördert zu haben, allein ihr Wirkungskreis ist mannigfalt[ig] und umfaßt zugleich Fabrik und Industriezweige Oeconomie Agricultur u.s.w. es hat sich daher bey dieser Kraftvertheilung einmalen ein rechter Vereinigungspunkt für die eigentlichen Kunstfreunde bey derselben etabliren wollen. [Seite 1] Der hiesige Kunstverein, beruhend auf vieljährige freundschaftliche Verbindung mehrer ausgezeichnete Kunstfreunde hat sich erst seit drey Jahren wo er meine Wohnung zu seinen Zusammenkünften benutzt zu einer geschlossenen Gesellschaft gestaltet, die in den Wintermonaten wöchentlich einmal sich versammelt. Dermalen haben wir die Zahl der Mitglieder auf 30 beschränkt, bey größerem Raum des Locals würde sie sich verdoppeln, daneben sind junge, nicht etablirte Künstler zu Associirten aufgenommen die nicht stimmen noch contribuiren. Fremde haben beständig Zutritt. Mehrere bedeutende hiesige oder auswärtige zum Verlauf eingesandte Sammlungen haben bisher reichlichen Stoff zur Unterhaltung geliefert und auch für die Folge ist gesorgt daher bis jetzt noch im Hintergrunde ligt, eine eigene Sammlung zu formiren; es ist einstweilen dabey geblieben ein Portefeuille anzuschaffen, das die hiesigen und besuchenden fremden Künstler und Liebhaber mit ihren Arbeiten beigaben.

Ew. Hochwohlge[boren] würden unsere Einrichtung höchst einfach finden, ohne alle Formalität, wie sichs aus dem Bedürfniß gestaltet hat, man versammelt sich [Seite 2] Abends

gegen 7 Uhr, gesellt sich eine halbe Stunde später um einen großen Tisch und beschaut bis 9 Uhr, man geht auseinander nachdem man besprochen was am folgenden Tage vorzunehmen. Die Blätter gehen herum aus einer Hand in die andere. Freilich kann auf solche Weise keine allgemeine gleichzeitige Beschauung und Mittheilung stattfinden, das steht aber bey einer großen Zahl von Mitgliedern nicht zu erreichen, da doch Kupferstiche u. dgl. in einer großen Nähe betrachtet seyn wollen. Einige solide Rahmen von festem Holze mit eingeklebten starken Gläsern die Rückseite gleich einer Thüre bequem zum Auf- und Zumachen eingerichtet sind sehr nützlich um ausgezeichnete Blätter auf längere Zeit etwa auf d[ie] Staffeley zur Anschauung zu bringen oder die Wände abwechselnd zu decoriren, zumal große moderne Prachtblätter sind auf solche Weise aufzustellen, indem nicht alle Kunstfreunde sie gehörig zu handhaben verstehen und Brüche und Falten fast gar nicht wieder aus dem schwammigen Papier herauszubringen sind worauf man sie seit mehrern Jahrzehnten angefangen zu drucken.

In Berlin existiert ein Kunstverein, wo die Zahl der Mitglieder ebenfalls beschränkt ist. Die Einrichtung ist fast dieselbe nur daß in abwechselnder Folge an jedem Abend eine Abhandlung über Kunstgeschichte von einem Mitgliede vorgetragen wird und wer sich nicht berufen fühlt Eigenes mitzutheilen, dem steht es frey die Literatur der Kunst zu benutzen. Dieses scheint fast mehr auf anständige Zeitausfüllung als wirklichen Nutzen bewehrt, denn bey hinlänglichem Stoff [Seite 3] zur Anschauung, und bey lebhaftem Interesse an der Sache wird es auch nie an Stoff zur Unterhaltung fehlen.

Die Anordnung einer Sammlung Kupferstiche u. dgl. unterliegt großen Schwierigkeiten man richte es ein wie man wolle. Insofern aber Kupferstichsammlungen uns nicht sowohl eine practische Geschichte der Kupferstecherkunst, als die Malerey u.s.w. vor Augen bringen sollen, ist es wohl nicht mehr als billig die Blätter nach den Malern zu ordnen, wie auch bisher in allen mir bekannten bedeutenden Sammlungen geschehen. Die alphabetische Ordnung der Namen ist wiederum die bequemste um ein Blatt schnell aufzufinden – denn die Chronologische ist zu zu [sic!] unvollkommen, da wir so mancher großer Künstler Epoche so unvollständig wissen. Sie würde stets eine mangelhafte Ordnung bleiben während erstere wenn auch nicht auf die Natur so begründet doch wenigstens eine bequeme und zuverlässige ist. Man hat vorgeschlagen Meister und Schüler zusammenzuordnen, dieß führt aber auch nicht weiter, denn da so manche ausgezeichnete Künstler aus obskuren Schulen hervorgingen oder mehreren Schulen angehören, auch wohl gar keiner so ist die Verkettung der Fäden nach allen Seiten hin nicht in irgend eine Ordnung zu bringen.

Für Privatsammlungen sind große mit Papier durchschossene Mappen wohl am zweckmäßigsten auch am wenigsten kostbar allein sie [Seite 4] haben daß sie in der Mitte bauschend werden, und daß Jemand der sie nicht gehörig zu handhaben versteht, leicht alles in größte Unordnung bringt, wo denn die Blätter Falten und Brüche erhalten.

In den öffentlichen Sammlungen zu Wien [unterstrichen] und Dresden [unterstrichen] sind die Blätter in große Bücher eingeklebt eine sehr alte und in sofern lobenswerte Weise als sie dadurch gut erhalten und vor Entwendung gesichert werden, allein nicht anwendbar wo Blätter circuliren sollen und auch keine Einschaltungen u.s.w. zulassend. In der großen Sammlung des Herzogs v. Sachsen T [Albertina] hingegen befinden sich alle Blätter in Kapseln in form großer Folianten aufbewahrt welche Cartons von gleicher Größe enthalten auf denen die Blätter an den Ecken aufgeklebt sind; ich halte diese Einrichtung für Ihre Zwecke fast am vortheilhaftesten, und wenn alle Kapseln gleiche Größe haben, so läßt sich bequeme Ordnung erhalten, verändern, einschalten u.s.w.. Ganz große Blätter sind separat aufzubewahren.

Ein doppelter Index nach Malern und Stechern macht das Auffinden wie die Übersicht sehr bequem. Stempel verunzieren meistens und nützen wenig. Da Falls in der Folge die Gesellschaft etwa Doubletten veräußert oder vertauscht nicht einmal ein Beweis der Entwendung [Seite 5] daraus herzuleiten wäre: Wenn nur die Sammlung unter gehöriger Aufsicht bleibt dürfte nicht leicht unbemerkt ein Blatt daraus abhanden kommen.

Zur Beleuchtung wurde bey uns früher Lampenlicht von oben gewählt, man fand aber bald daß neben diesem eine Anzahl Lichter die sich bequem rücken lassen, nicht zu entbehren sind – hiezu sind wohl am besten messingne sogenannte Comptoirleuchter zu empfehlen, etwa mit zwey Dillen auf einer Platte zur Raumsparung. Eine hellgraue oder gelbliche Decke ist einer grünen vorzuziehen, da sie weniger Licht verschenkt und nicht durch den Contrast der hellen Blätter auf dunklem Grund die Augen angreift.

An Handbüchern dürfte zu empfehlen seyn Füßlys Großes Lexicon zum bequemen Nachschlagen. Bartsch Peintre Graveur. Heber u. Rost Handbuch für Kunstliebhaber. Brulliot's Dictionnaire des Monogrammes [...] Heinekens Nachrichten und neue Nachrichten von Künstlern u. Kunstsachen, dessen Idée générale d'une Collection d Estampes. Jacobys Verzeichnis der vorzügl.[ichen] Künstler und ihrer Werke. Bartsch Cat. de Rembrant. Basan Dict. des Graveurs wegen des Werks von Rubens, Jordaens u. Visscher und mehr dergleichen Monographien. Gandellini Notizie istoriche. Ottley History of Engraving. Die Cataloge der Sammlungen von [Seite 6] Paignon_Dijonval, Winckler, Rigal. Zani Materiali per servir all istoria dell arte dell'incisione, endlich dessen weitschichtiges Werk Enciclopedia metodica d.

belle Arti in welchem die Blätter nach den Gegenständen chronologisch geordnet sind, so daß man beisammen findet was über denselben Gegenstand, sey es z. Bsp. Apfel, Sündfluth, Kreutzabnahme o.[der] dgl. alles gestochen existiert. Endlich auch Biographien der Maler v. van Mander, Houbraken, Gool, Descamps, Argenville, v. Eynden, Sandrart, Vasari [...] Lanzi [...] ein sehr reichhaltiges Fach. Zu einigen dieser Werke kann ich verhelfen, oder wenigstens Ihnen dieselben aus meiner kleinen Sammlung zur Durchsicht und Benutzung mittheilen.

Es wird mich sehr erfreuen bald zu erfahren daß Ihr so verdienstliches Unternehmen begonnen hat, ich nehme gewis den aufrichtigsten Antheil daran und bitte Ew. Hochwohlgeb. [oren] versichert zu seyn, daß Sie auf mich zählen können, wo ich nur zur Beförderung so rühmlicher Zwecke ein Scherflein beitragen darf. Kann ich Ihnen durch nähere Auskunft dienen so verfügen Sie gefälligst und entschuldigen gütigst, daß ich Ihnen nicht früher geantwortet habe.

Zudem ich mit ausgezeichnete Hochachtung beehre.

Ew. Hochwohlgeboren ergebenster Diener E. Harzen.

Hamburg d. 13. Dec. 1823

[Seite 7]

XXXVII. Sozialstruktur des Kunstvereins 1824, Auswertung des Mitgliederverzeichnisses des Kunstvereins 1824 (StuUB Bremen, Brem.c.158a. Nr. 1) (aus Schulz 2002 a, S. 388).

Tabelle 24: Sozialstruktur des Kunstvereins 1824

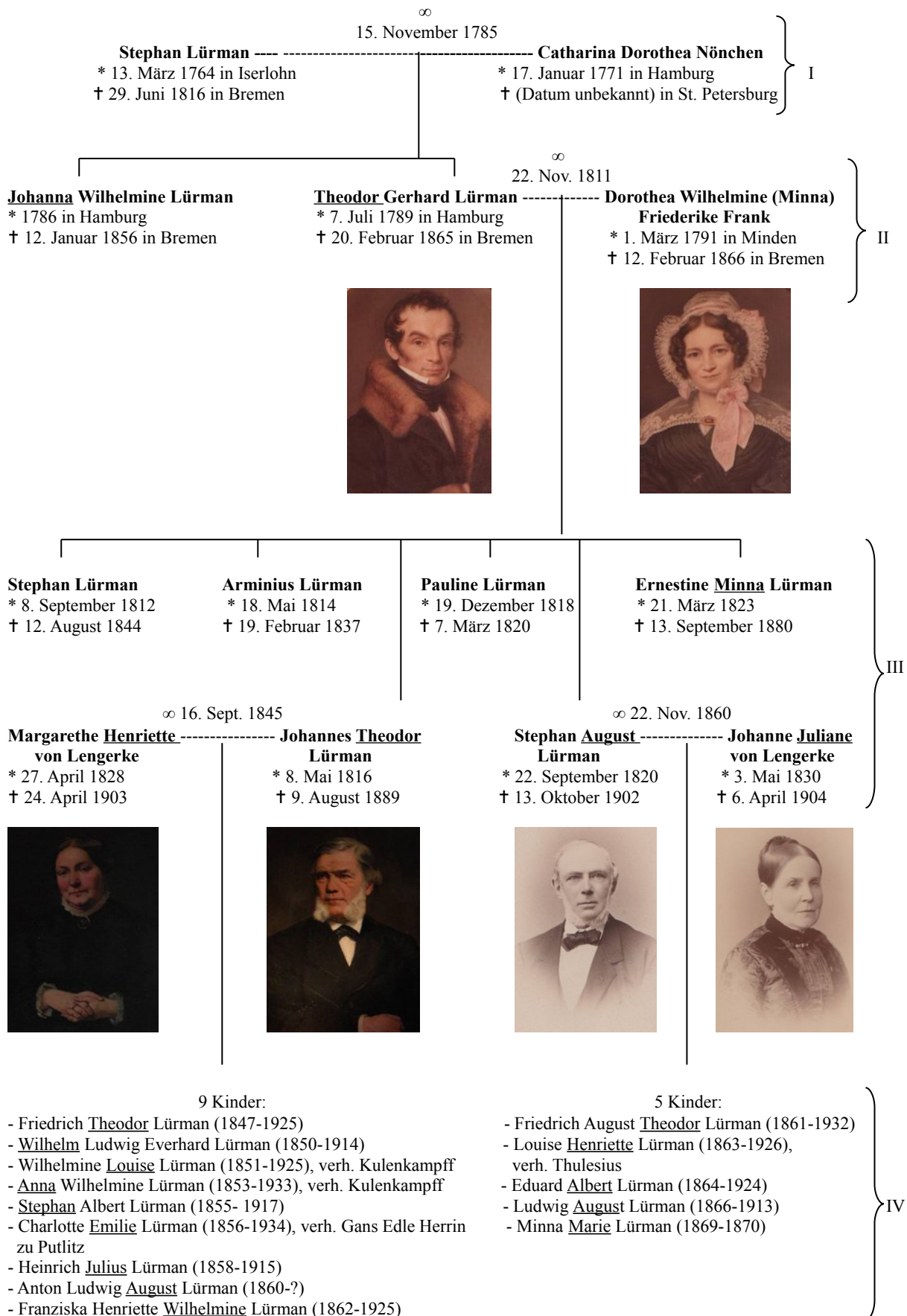
Adelige (ohne nähere Angaben)	0	0,00 %
Offiziere	0	0,00 %
Hof- und Staatsbeamte	0	0,00 %
Geistliche, Pfarrer	0	0,00 %
Mediziner	4	8,00 %
Advokaten, Rechtsanwälte	4	8,00 %
Ingenieure, Architekten, Techniker	1	2,00 %
Professoren, Schul- und Universitätslehrer	3	6,00 %
Studenten, Schüler	0	0,00 %
Künstler	0	0,00 %
Bürgerliche Ämter	17	34,00 %
Bankiers, Partikuliers	0	0,00 %
Kaufleute, Handelsleute	13	26,00 %
Fabrikanten	0	0,00 %
Verleger, Kunst- und Buchhändler, Buchdrucker	0	0,00 %
Wirt, Bierbrauer	2	4,00 %
Landwirte, Weingärtner	0	0,00 %
Handwerker, Kleinhändler	0	0,00 %
Angestellte (neuer Mittelstand)	0	0,00 %
Arbeiter, Tagelöhner, Gesellen, Dienstboten	0	0,00 %
Ohne Beruf	0	0,00 %
Ohne Angaben	6	12,00 %
Summe	50	100,00 %

XXXVIII. Sozialstruktur des Kunstvereins nach der Öffnung 1843 (sic!), Auswertung der Mitgliederverzeichnisse des Kunstvereins 1844-48 (StuUB Bremen, Brem.c.158a. Nr. 2a/2b) (aus Schulz 2002 a, S. 389).

Tabelle 25: Sozialstruktur der Neumitglieder des Kunstvereins nach der Öffnung 1837

Adelige (ohne nähere Angaben)	3	0,51 %
Offiziere	2	0,34 %
Hof- und Staatsbeamte	5	0,86 %
Geistliche, Pfarrer	2	0,34 %
Mediziner	13	2,23 %
Advokaten, Rechtsanwälte	19	3,25 %
Ingenieure, Architekten, Techniker	8	1,37 %
Professoren, Schul- und Universitätslehrer	8	1,37 %
Studenten, Schüler	1	0,17 %
Künstler	6	1,03 %
Bürgerliche Ämter	25	4,28 %
Bankiers, Partikuliers	10	1,71 %
Kaufleute, Handelsleute	255	43,66 %
Fabrikanten	15	2,57 %
Verleger, Kunst- und Buchhändler, Buchdrucker	11	1,88 %
Wirt, Bierbrauer	4	0,68 %
Landwirte, Weingärtner	1	0,17 %
Handwerker, Kleinhändler	39	6,68 %
Angestellte (neuer Mittelstand)	7	1,20 %
Arbeiter, Tagelöhner, Gesellen, Dienstboten	3	0,51 %
Ohne Beruf	13	2,23 %
Ohne Angaben	134	22,95 %
Summe	584	99,99 %

XXXIX. Stammbaum der Familie Lürman in Bremen (Generation I – IV)



Nachweis über die im Stammbaum der Familie Lürman abgebildeten Portraits:

Generation II:

Abb. 1 und 2: Theodor Gerhard Lürman und Dorothea Wilhelmine (Minna) Lürman, Oval-Portraits von Georg Friedrich Adolph Schöner (Privatbesitz).

Generation III:

Abb. 3 und 4: Henriette Lürman, geb. von Lengerke und Theodor Lürman, Unbekannter Urheber (Privatbesitz).

Abb. 5 und 6: August Lürman und Juliane Lürman, geb. von Lengerke, Fotografien um 1890 (Privatbesitz).

XL. Theodor Gerhard Lürman: „Anhang zu meinem Gemälde-Catalog zur Nachricht u. freundlichen Beherzigung meiner lieben Angehörigen nach meinem Tode“, Bremen, 24. Mai 1862, transkribiert von Bernhard von Barsewisch (Familienarchiv B. v. Barsewisch):

Labor vincit aerumnas = Arbeit verscheucht die Sorgen u. ist die eigentliche Würze des Lebens, so wie der Sinn für Natur u. Kunst dasselbe in allen seinen Stadien bis zum spätesten Alter verschönert.

Die in dem Catalog verzeichneten Bilder sind von mir größtentheils seit der Befreiungs Zeit vom Napoleonischen Joch gesammelt u. habe ich dabei besonders nur zu bedauern, daß meine pecuniären Mittel mir nicht schon ein paar Jahr früher es gestatteten noch manchen Schatz aus den alten Bremer Häusern fest zu halten. Während der für Bremen so drückenden französischen Herrschaft von 1810-13 war es ganz natürlich eines jungen Bremer Hausvaters erste Pflicht, jeden Thaler für die nothwendigsten Bedürfnisse zu Rathe zu halten. Erst anfangs November 13 kam wieder neuer Muth u. frisches Leben an die Bremer Börse u. das gesegnete Jahr 1814 ließ die vorher geschlagenen Wunden nach u. nach wieder vernarben. Ganz vorzüglich nahm unser Haus durch dessen sehr ausgebreitete Connexiones im Auslande u. den Ruf von großer Respectabilitet u. Soliditet, indem wir uns stets von dem so mislichen Schmuggelgeschäften durchaus fern gehalten hatten, einen wirklichen fabelhaften Aufschwung. Der Abschluß dieses Jahres ergab des bis dahin an unserer Börse kaum vorgekommene Resultat von netto Louis d'Or Reichsthaler 120.000; - während das ganze Vermögen meines seel. Vaters bei meinem Eintritt in die Handlung nur 80/M rth betrug, obschon solches von den meisten seiner Mitbürger, vermöge seiner großen Umsicht u. außerordentlichen Tüchtigkeit in allen seinen Handlungen mindestens auf das Doppelte geschätzt wurde. Vor Mitternacht wurde daher auch in 1814 unser Comptoir selten geschlossen u. früh um 7-8 Uhr Morgens war wieder Alles in voller Thätigkeit. –

Unter solchen günstigen Umständen konnte ich nun auch unbedenklich meiner von Jugend auf gehegten Liebhaberei für Kunst fortan in ausgedehnter Weise neue Nahrung verschaffen. Schon als Schul-Knabe in Iserlohn pflegte ich mein erspartes Brodgeld, alle Jahr 2 mal, wenn ein Kupferstichhändler aus Hamm die Kirmessen besuchte, in kleinen Vorlage Blätter zum Nachzeichnen anzulegen. Von 1814 an ließ ich nun keine Gelegenheit in Bremen zu guten Gemälde Ankäufen unbenutzt vorübergehen u. folgte dabei (Seite 1 der Transkription) vorzugsweise meinem individuellen Geschmack u. Gefühl, ohne deshalb jedoch das Urtheil u. den Rath bewährter Kunstfreunde u. Kenner bei Seite zu schieben, indem die alleinige Phantasie eines Sammlers gar zu leicht u. oft irre führen kann.

Doch wie gesagt meine eigene Liebhaberei u. Wahl hat stets seit nun ungefähr 50 Jahren das Hauptfundament zu meiner Sammlung gebildet; daher ich denn auch nie ein Gemälde, ohne es selbst vorher gesehen zu haben, auf bloße Empfehlung anderer gekauft, u. aus gleichem Grunde

häufig sehr lockende Gebote für Verschiedene meiner Bilder ohne Weiteres immer zurückgewiesen habe, indem ich stets dachte der Gewinn an Geld kann mir doch nie die Freude an solchen Perlen meiner Sammlung ersetzen. –

So wie meine Sammlung dann an Bedeutung zugenommen wurde mir von vielen Seiten auch oft gerathen, ein eigenes Local als Gallerie dafür einzurichten, weil allerdings alte u. neuere Bilder nicht gut zusammen passen u. selbst oft gegenseitig bei deren Beschauung einander beeinträchtigen.

– Überhaupt hält es immer schwer, sogar in großen Museen, jedem Gemälde den meist erwünschten Platz zu gewähren, u. nun zumal in kleinen Wohnzimmern, wo die verschiedenen Größen der Bilder vor allem beim Aufhängen maßgebend sind, wenn dadurch auch manches schöne alte Bild durch Mangel an rechter Beleuchtung oder durch die Nachbarschaft neuerer Werke, dem fremden Beschauer gegenüber gar nicht zur Geltung kommt. – Diesem Allem unerachtet, habe ich mich aber doch gar nicht entschließen können, die Gemälde aus meiner täglichen Umgebung zu entfernen. –

Besonders in den stürmischen Handels Krisen aus 1848 & 1857, wo oft an einem Tage mehrere telegraphische Hiobs Posten von ganz verschiedenen Orten, rasch aufeinander folgten, da wurde es mir oft am eigenen Comptoir zu schwul u. bunt, um nur alle Anfragen u. Zumuthungen von Verwandten Freunden u. Bekannten aus übertrieben panischer Furcht an uns gerichtet, immer sogleich in passender Weise zu begegnen; - dann flüchtete ich mich meist geschwind zu meinen Bildern im Garten, bei denen ich stets dieselbe gleichmäßig milde u. unverändert wohlthuende Ansprache fand, wodurch mein aufgeregtes Gemüth sodan auch alsbald wieder beruhigt wurde. – Seit jenen mir jetzt noch unvergesslichen Tagen, habe ich meine Bilder unausgesetzt gewissermaßen zu meinen besten u. treuesten Freunden gezählt, welche uns in Freud u. Leid immer das nämliche freundliche Gesicht zuwenden, u. damit dem von jenem Engländer so hübsch u. bedeutungsvoll ausgesprochenen (Seite 2 der Transkription) Wunsch „May we never see an old friend with a new face“ unaufgefordert von selber erfüllen, während solches im wirklichen kaufmännischen Verkehr leider nur zu oft ein leerer Wunsch bleibt.

Ich hoffe u. wünsche nun mit Zuversicht u. Vertrauen daß Gott, der mir u. meiner lieben Frau so viel Gutes hat erleben lassen, auch meinen Nachkommen, namentlich durch fortdauernden Flor von St. L. & S. es möglich machen möge, meiner vorgedachten lieben Freunde – die Gemälde in Mutters lieblicher Schöpfung unserem Garten vereinigt, noch viele Jahre nach meinem Ableben der ganzen Familie zur Freude u. Erholung nach vollbrachter Arbeit, beisammen zu erhalten. –

Die Pietät u. Eintracht unter unsern Kindern gewährt mir dafür zunächst eine äußerst angenehme Bürgschaft u. was spätere Zeiten bestimmen werden, das wollen wir im Hinblick auf den Wechsel alles Irdischen ruhig u. getrost dem unsichtbaren Lenker aller Schicksale anheim stellen, dem allein auch wir ja alles Gute in Demuth zu verdanken haben!

Mit inniger Liebe bis zum letzten Athemzuge

Euere Vater u. Großvater. –

Theod. Gh. Lürman

(Seite 3 der Transkription)

XLI. Zeitliche, motivische und geographische Einordnung von 223 der im Kat. Slg. Lürman aufgeführten Werke (die übrigen 33 Gemälde konnten aufgrund unzureichender Angaben nicht zugeordnet werden)

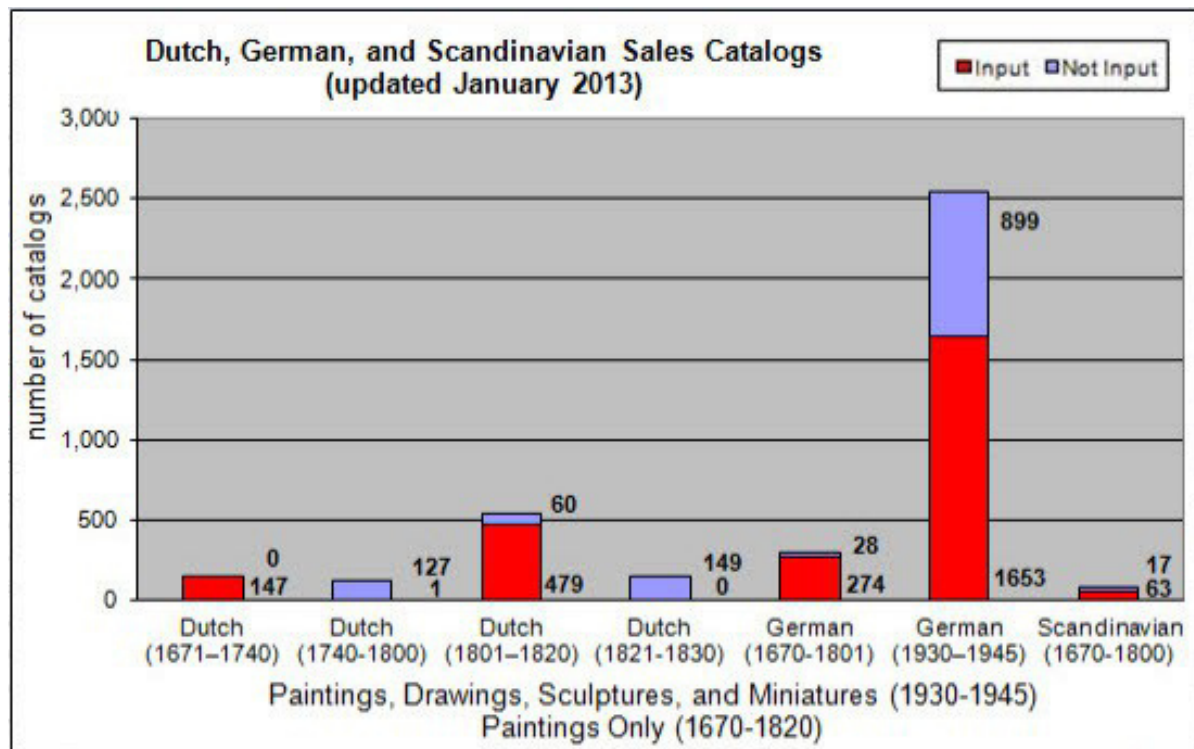
Legende:

1. Niederländisch
2. Flämisch
3. Französisch
4. Schweizerisch
5. Italienisch
6. Deutsch
- a.: lokal bzw. regional (Bremen und Umgebung)
- b. andere

	16. Jhdt.	17. Jhdt.	18. Jhdt.	19. Jhdt.
Altes Testament		1. Nr. 82, 83, 84, 117 2. 3. Nr. 75, 199		
Neues Testament	1. 2. 3. 4. 5. Nr. 86, 126, 161 6a. 6b. Nr. 106	1. Nr. 185 2. Nr. 46, 101 3. Nr. 139, 140 4. 5. Nr. 255 6a. 6b. Nr. 219	1. 2. 3. Nr. 50 4. 5. 6a. 6b. Nr. 132 u. 133	
Heiligendarstellungen/ christl. Themen allgem.	1. Nr. 191 2. 3. 4. 5. Nr. 200	1. 2. 3. 4. 5. Nr. 45, 192		
mytholog. Darstellungen		1. Nr. 42, 63, 85, 187 2. Nr. 52, 118, 214, 229 3. 4. 5. Nr. 152	1. 2. 3. Nr. 108	
allegor. Darstellungen			1. Nr. 134	
histor. Darstellungen		1. Nr. 44, 102 2. Nr. 56		1. Nr. 215 2. 3. 4. 5. 6a. Nr. 224, 251 u. 252 6b. Nr. 130, 220
literar. Darstellungen		1. Nr. 87		
Porträts		1. Nr. 3, 33, 51, 57, 79, 138, 177, 180 2. Nr. 14, 144 3. 4. 5. 6a. 6b. Nr. 202	1. Nr. 5, 201 2. 3. 4. 5. 6a. Nr. 218	1. 2. 3. 4. 5. 6a. Nr. 73 6b. Nr. 70

Landschaften		1. Nr. 9, 10, 11, 15, 19, 26, 31, 32, 34, 61 u. 62, 76, 88, 89, 90, 91, 99, 113, 121, 128 u. 129, 136, 160, 169, 175, 176, 186, 203, 210, 225, 247 2. Nr. 125, 231 u. 232, 234 u. 235 3. 4. 5. 6a. 6b. Nr. 170	1. Nr. 227 2. 3. 4. 5. 6a. 6b. Nr. 53 u. 54, 159, 238 u. 239	1. Nr. 147, 156 u. 157, 195 2. 3. 4. 5. 6a. Nr. 18, 74, 158, 182, 212, 213, 222, 223, 246, 6b. Nr. 17, 123 u. 124, 148 u. 149, 153, 190, 204, 230
Marine, Fluß, Häfen, Dünen		1. Nr. 1, 6, 21, 27, 55, 71, 100, 115, 120, 122, 162, 197, 221, 256 2. Nr. 141		1. Nr. 184 2. Nr. 243 3. 4. 5. 6a. 6b. Nr. 196
Städteansichten u. Architektur		1. Nr. 12, 40, 43, 66, 67, 146, 150, 167, 172, 241 2. Nr. 58, 16 3. Nr. 127 4. 5. Nr. 189	1. 2. 3. 4. 5. Nr. 104 6a. 6b. Nr. 60	1. 2. 3. 4. 5. 6a. Nr. 183, 248 6b. Nr. 163
alltägl. Leben/ Genre		1. Nr. 7, 23, 25, 39, 47 u. 48, 49, 59, 69, 80, 81, 92, 97, 116, 137, 151, 173 u. 174, 205 2. Nr. 38, 64 3. 4. 5. 6a. 6b. Nr. 22, 77 u. 78	1. Nr. 35	1. Nr. 254 2. 3. 4. 5. 6a. Nr. 2, 249, 171 6b. Nr. 109, 131, 164, 178, 179, 198
Stilleben u. Tierdarstellungen		1. Nr. 4, 94, 98, 119, 154 u. 155, 188, 217, 226 2. Nr. 95 3. Nr. 112 4. 5.	1. Nr. 142 2. Nr. 103 3. 4. Nr. 96 5. 6a. 6b.	1. 2. Nr. 68, 145, 181 3. 4. 5. 6a. Nr. 20, 245 6b.
Schlachten		1. Nr. 8, 24, 30, 65, 135 2. Nr. 110		

XLII. Überblick über die in die *Getty Provenance Index Databases* aufgenommen deutschen Auktionskataloge (http://www.getty.edu/research/tools/provenance/charts.html#dutch_sales (08. März 2015))



XLIII. Mögliche Übereinstimmungen zwischen Exponaten bei den Ausstellungen des Kunstvereins in Bremen 1829 und 1833 und Gemälden aus dem Kat. Slg. Lürman (A KH Bremen):

Kat. Ausst. KV Bremen 1829	Kat. Slg. Lürman
No. 4: Aldert v. Everdingen: Eine felsichte (sic!) Landschaft (S. 3)	Viell. Nr. 247
No. 6: A. v. Everdingen: Landschaft m. Gebäulichkeiten und einem Mühlenhause (S. 3)	Viell. Nr. 88
No. 8: Joh. Bapt. Franck: Das Innere eines Kunstcabinets (S. 3)	Viell. Nr. 110
No. 9: Franck: Eine fröhliche Gesellschaft (S. 3)	Viell. Nr. 38
No. 28: Willers in Oldenburg: Landschaft. Copie n. Wagenbauer (S. 5)	Viell. Nr. 158
No. 38: C. W. E. Dietrich: Landschaft im Style von Everdingen (S. 6)	Viell. Nr. 53 (heute KH Bremen) od. Nr. 54
No. 59: Casp. Netscher: Ein Bildnis, ganze Figur (S. 8)	Viell. Nr. 79
No. 65: N. Berghem: Italiänische Landschaft mit Figuren und Vieh (S. 8)	Viell. Nr. 225
No. 67: M. de Hondecoeter: Hühner und Enten (S. 8)	Nr. 119 (heute KH)

No. 84: J.H. Menken in Bremen: Ein großes Viehstück (S. 10)	Viell. Nr. 20 oder Nr. 93
No. 95: Gottfried Menken in Bremen: Ein Schlachtfeld (S. 11)	Viell. Nr. 251
No. 96: J.H. Menken in Bremen: Wald-Landschaft mit einer Mühle (S. 11)	Viell. Nr. 212
No. 113: Aart v. d. Neer: Ansicht eines holländischen Canals bei Mondenschein (S. 12)	Viell. Nr. 66
No. 128 u. 129: Michel Carré: 2 Landschaften mit Vieh und Figuren (S. 14)	Viell. Nr. 112
No. 140: Michel Carré: Ein Viehstück (S. 14)	Viell. Nr. 112
No. 149 u. 150: J.H. Menken in Bremen: Zwei Viehstücke (S. 15)	Viell. Nr. 20 od. 93
No. 151: Stöcklein: Das Innere einer Kirche (S. 15)	Nr. 60
Kat. Ausst. KV Bremen 1833	Kat. Slg. Lürman
No. 17: J.H. & G. Menken: Landschaft, im Vordergrund verschiedene Viehgruppen bei deren Hirtin sich Reisende zu Pferd u. zu Wagen nach dem rechten Wege zur Stadt erkundigen, deren Thürme sich links am Horizont zeigen. (S. 5)	Viell. Nr. 74
No. 22: G. Menken: Kosaken (...) in der Gegend des ehemaligen Zwingers (S. 5)	Viell. Nr. 224
No. 27: B. Breemberg: Abraham trennt sich von Loth (S. 6)	Nr. 82
No. 30: H. Swanevelt: Eine Landschaft (S. 6)	Viell. Nr. 185
No. 35: J. Moucheron: Landschaft in Abendbeleuchtung (S. 6)	Viell. Nr. 61 od. 62
No. 36: J.H. Menken: Waldige Landschaft mit einer Hirschjagd (S. 6)	Viell. Nr. 171
No. 53: J.H. Menken: Ein Stall (S. 8)	Viell. Nr. 2
No. 75: de Wit: Das Innere einer Kirche (S. 10)	Viell. Nr. 40
No. 77: H.M. Zorgh: Niederländisches Conversationsstück (S. 10)	Viell. Nr. 97
No. 99: A. Pynacker: Ein Seehafen (S. 12)	Viell. Nr. 27
No. 104: W. Romeyn: Landschaft mit einer Viehgruppe (S. 12)	Viell. Nr. 175
No. 106: Sachtleven: Landschaft im Character der Rheingegend (S. 12)	Viell. Nr. 76
No. 107: de Wit: Das Innere einer Kirche (S. 12)	Viell. Nr. 40
No. 111: J. Moucheron: Abendlandschaft (S. 13)	Viell. Nr. 61/62

XLIV. Überarbeitung des Gemäldekataloges der Sammlung Theodor Gerhard Lürman

Alphabetisches Register zur Überarbeitung des Kat. Slg. Lürman

A

- Achenbach, Andreas (Kat. Slg. Lürman, Nr. 190)
- Ainmiller, Max Emanuel (Kat. Slg. Lürman, Nr. 163)
- Albani, Francesco (Kat. Slg. Lürman, Nr. 152)
- Albers, Anton (Kat. Slg. Lürman, Nr. 250)
- Allegrain, Etienne (Kat. Slg. Lürman, Nr. 127)
- Anonym (Kat. Slg. Lürman, Nr. 13, 28, 105, 107, 111, 114, 161, 165, 166, 168, 180, 200, 206, 207, 208, 236, 237, 242, 244)
- Apshoven, Ferdinand d. Ä. od. d. J (Kat. Slg. Lürman, Nr. 64)
- Aseelijn, Jan (Kat. Slg. Lürman, Nr. 26)

B

- Balen, Hendrik van d. Ä. und Kessel, Jeroom van (Kat. Slg. Lürman, Nr. 118)
- Backhuysen, Ludolf (Zuschreibung bei Nr. 100 in Frage gestellt) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 100, 115)
- Beerstraten, Jan Abrahamsz d. Ä. oder d. J. (Kat. Slg. Lürman, Nr. 1, 6)
- Begeyn, Abraham Jansz. (Kat. Slg. Lürman, Nr. 89)
- Bemmél, Willem von (Kat. Slg. Lürman, Nr. 170)
- Berchem, Nicolaes van (Kat. Slg. Lürman, Nr. 225)
- Bergmann, J. (Kat. Slg. Lürman, Nr. 228)
- Bijlert, Jan van (Kat. Slg. Lürman, Nr. 201)
- Birago, Giovan Pietro (Giampietrino) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 86)
- Bleker, Gerrit Claesz. (Kat. Slg. Lürman, Nr. 56)
- Bloot, Pieter de (Kat. Slg. Lürman, Nr. 81)
- Bol, Ferdinand (Kat. Slg. Lürman, Nr. 51)
- Boullogne, Louis de (Kat. Slg. Lürman, Nr. 199)
- du Bos (Kat. Slg. Lürman, Nr. 36)
- Brakenburgh, Richard (Kat. Slg. Lürman, Nr. 116)
- Brandenburg, Wilhelm (Kat. Slg. Lürman, Nr. 153)
- Breenbergh, Bartholmeus (Kat. Slg. Lürman, Nr. 82, 83)
- Bredael, Jean François van (Kat. Slg. Lürman, Nr. 103)
- Brekelenkam, Quriringh Gerritsz. van (Kat. Slg. Lürman, Nr. 47, 48)
- Breughel, Ambrosius (Kat. Slg. Lürman, Nr. 231, 232)

C

- Camphuysen, Govert Dircksz (Kat. Slg. Lürman, Nr. 241)
- Carré, Michel (Kat. Slg. Lürman, Nr. 112)
- Caravaggio Nachfolge (ursprünglich Michelangelo Caravaggio zugeschrieben) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 126)
- Cauwer, Emile Pierre Joseph de (Kat. Slg. Lürman, Nr. 16)
- Cignani, Carlo (Kat. Slg. Lürman, Nr. 255)
- Coques, Gonzales (Kat. Slg. Lürman, Nr. 14)
- Covyn, Reinier (Kat. Slg. Lürman, Nr. 234, 235)
- Cuyp, Aelbert Jacobsz (Kat. Slg. Lürman, Nr. 188)
- Cuyp, Nachahmer des Aelbert (ursprünglich Cuyp dem Vater oder Solimaker zugeschrieben) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 143)
- Cuyp, Gerrit Gerritsz., d.Ä. (Kat. Slg. Lürman, Nr. 3)

D

- Delen, Dirck van (Kat. Slg. Lürman, Nr. 150)
- Dietrich, Christian Wilhelm Ernst (Kat. Slg. Lürman, Nr. 53, 54, 132, 133)
- Does, Jacaob van der (Kat. Slg. Lürman, Nr. 176)
- Dreyer, Friedrich Adolph (Kat. Slg. Lürman, Nr. 233)
- Droochsloot, Joost Cornelisz (ursprünglich Esaias van de Velde zugeschrieben) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 7)
- Dyck, Anton van (Kat. Slg. Lürman, Nr. 101, 144)

E

- Everdingen, Allart van (Kat. Slg. Lürman, Nr. 88, 121, 203, 247)

F

- Feder, Georg (Kat. Slg. Lürman, Nr. 209)
- Francken, Frans (Kat. Slg. Lürman, Nr. 46, 110)
- Flämische Schule (XVII. Jahrhundert) (ursprünglich B. Flamael zugeschrieben) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 52)

G

- Gael, Barend (Kat. Slg. Lürman, Nr. 23, 173, 174)
- Gelder, Arent de (Kat. Slg. Lürman, Nr. 138)
- Gelée, Claude (Kat. Slg. Lürman, Nr. 75)
- van Goyen, Jan (Kat. Slg. Lürman, Nr. 12)
- Graff, Anton (Kat. Slg. Lürman, Nr. 70)

H

- Haensbergen, Johan van (Kat. Slg. Lürman, Nr. 67)
- van der Hagen, Joris (Kat. Slg. Lürman, Nr. 11, 90, 167)
- Hampe, Ernst (Kat. Slg. Lürman, Nr. 73)
- Heem, Cornelis de (Kat. Slg. Lürman, Nr. 94)
- Heem, Jan Davidsz de (Kat. Slg. Lürman, Nr. 4, 98)
- Heeremans, Thomas (Kat. Slg. Lürman, Nr. 137)
- Heger (Kat. Slg. Lürman, Nr. 37)
- Helst, Bartholomeus van der (Kat. Slg. Lürman, Nr. 33)
- Holsteijn, Cornelis (Kat. Slg. Lürman, Nr. 63)
- Hondecoeter, Melchior de (Kat. Slg. Lürman, Nr. 119)
- Hooch, Pieter de (Kat. Slg. Lürman, Nr. 205)
- Huchtenburg, Jacob van (Kat. Slg. Lürman, Nr. 24, 65)
- Hulck, Jan Aelbechtsz (Kat. Slg. Lürman, Nr. 197)
- Huysum, Jan van (Kat. Slg. Lürman, Nr. 142)

I

J

- Du Jardin, Karel (Kat. Slg. Lürman, Nr. 226)
- Jouvenet, Jean (Kat. Slg. Lürman, Nr. 139, 140)
- Jordaens, Jacob (Kat. Slg. Lürman, Nr. 229)

K

- Kerrincx, Alexander (Kat. Slg. Lürman, Nr. 85)
- Kessel, Jeroom van und Balen, Hendrik van d. Ä. (Kat. Slg. Lürman, Nr. 118)
- Kessel, Jan van (Kat. Slg. Lürman, Nr. 125)
- Kindler, Albert (Kat. Slg. Lürman, Nr. 164)
- Klengel, Johann Christian (Kat. Slg. Lürman, Nr. 159, 211, 238, 239)
- Klomp, Albert Jansz. (Kat. Slg. Lürman, Nr. 151, 217)
- Kneller, Gottfried (Kat. Slg. Lürman, Nr. 202)
- Koekkoek, Barend Cornelis (Kat. Slg. Lürman, Nr. 156, 157)
- Koekkoek, Johannes Hermanus (Kat. Slg. Lürman, Nr. 184)
- Koene, Isaac (Kat. Slg. Lürman, Nr. 169)
- Koning, Philips (Kat. Slg. Lürman, Nr. 177)
- Kruseman van Elten, Hendrik Dirk (Kat. Slg. Lürman, Nr. 195)

L

- Lastman, Pieter (Kat. Slg. Lürman, Nr. 84, 102)
- Lairese, Gerard de (Kat. Slg. Lürman, Nr. 87)
- La Rive oder Larive-Godeffroy, Pierre Louis de (Kat. Slg. Lürman, Nr. 96)
- Leickert, Charles Henri Joseph (Kat. Slg. Lürman, Nr. 196)
- Lelienbergh, Cornelis (Kat. Slg. Lürman, Nr. 92)
- Lessing, Carl Friedrich (Kat. Slg. Lürman, Nr. 17)
- Liss, Johann (Kat. Slg. Lürman, Nr. 77, 78)
- Lindo Philipp (Kat. Slg. Lürman, Nr. 131)
- Lindlar, Johann Wilhelm (Kat. Slg. Lürman, Nr. 230)
- Loo, Carle van (Charles de Loo) (ursprünglich Graf Francesco Albani zugeschrieben) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 108)
- Lot, Henry (Kat. Slg. Lürman, Nr. 179)
- Loten, Jan (Kat. Slg. Lürman, Nr. 128, 129)

M

- Manskirch, Franz Joseph (Kat. Slg. Lürman, Nr. 123, 124)
- Menken, Johann Heinrich (Kat. Slg. Lürman, Nr. 2, 20, 72, 74, 93, 171, 182, 212, 213, 222, 223, 246, 248)
- Menken, Gottfried (Kat. Slg. Lürman, Nr. 74, 183, 224, 245, 248, 251, 252)
- Molenaer, Jan Miense (Kat. Slg. Lürman, Nr. 25, 39)
- Molijn, Pieter de, Umkreis des (ursprünglich Pieter de Molijn zugeschrieben) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 15, 19)
- Molijn, Pieter de (Kat. Slg. Lürman, Nr. 19)
- Moucheron, Frederik de (Kat. Slg. Lürman, Nr. 61, 62)
- Moeyaert, Claes Nicolaes Cornelisz (Kat. Slg. Lürman, Nr. 117)
- Munter, David (Kat. Slg. Lürman, Nr. 18)
- Muscher, M. van (Kat. Slg. Lürman, Nr. 240)

N

- Naiwinx, Hermann (Kat. Slg. Lürman, Nr. 9 u. 10)
- Neer, Aert van der d. Ä. od. d. J. (Kat. Slg. Lürman, Nr. 66, 162)
- Netscher, Constantin (Kat. Slg. Lürman, Nr. 57)
- Netscher, Caspar (Kat. Slg. Lürman, Nr. 79)

O

P

- Palamedesz, Palamedes (ursprünglich Gerard Hoet zugeschrieben) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 8)
- Peeters, Bonaventura (Kat. Slg. Lürman, Nr. 141)
- Plas, Pieter (Kat. Slg. Lürman, Nr. 245)
- Poelenburg, Cornelis van (Kat. Slg. Lürman, Nr. 187)
- Poorter, Willem de (Kat. Slg. Lürman, Nr. 44)
- Porcellis, Jan (Kat. Slg. Lürman, Nr. 122)
- Post, Frans (Kat. Slg. Lürman, Nr. 136)
- Pynacker, Adam (Kat. Slg. Lürman, Nr. 27)

Q

- Quinkhard, Jan Maurits (Kat. Slg. Lürman, Nr. 5)

R

- R. v. R. (Rijn, Rembrandt Harmensz van (?)) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 34)
- Rembrandt, Schule des (Kat. Slg. Lürman, Nr. 216)
- Rietschoof, Jan Claesz. (Kat. Slg. Lürman, Nr. 55)
- Riepenhausen, Franz (Kat. Slg. Lürman, Nr. 109, 130, 198)
- Rubens, Peter Paul (Kat. Slg. Lürman, Nr. 95)
- Ruysdael, Jacob Issaczoon van (Kat. Slg. Lürman, Nr. 32, 113)
- Rombouts, Theodor oder Jan (Kat. Slg. Lürman, Nr. 29)
- Romeyn, Willem (Kat. Slg. Lürman, Nr. 175)
- Rosa, Salvator (Kat. Slg. Lürman, Nr. 192)
- Rottenhammer, Hans (Kat. Slg. Lürman, Nr. 106)
- Rubens, Schule des (Kat. Slg. Lürman, Nr. 214)

S

- Saal, Georg Eduard Otto (Kat. Slg. Lürman, Nr. 204)
- Saenredam, Pieter Jansz. (Kat. Slg. Lürman, Nr. 146)
- Saftleven, Herman d. J. (Kat. Slg. Lürman, Nr. 76)
- Sassoferrato / Salvi, Giovanni Batista (Kat. Slg. Lürman, Nr. 45)
- Scheits, Matthias (Kat. Slg. Lürman, Nr. 22)
- Schelfhout, Andreas (Kat. Slg. Lürman, Nr. 227)
- Schrader, Julius Friedrich Anton (Kat. Slg. Lürman, Nr. 220)
- Schwartz, Johann Christian August (Kat. Slg. Lürman, Nr. 218)
- Scorel, Jan van (Kat. Slg. Lürman, Nr. 191)
- Segelken, Frau Dr. (Dilettantin) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 193, 194)
- Steen, Jan (Kat. Slg. Lürman, Nr. 49)
- Stella, Jacques (Kat. Slg. Lürman, Nr. 41)
- Stöcklin, Christian (Kat. Slg. Lürman, Nr. 60)
- Soolmaker, Jan Frans (Kat. Slg. Lürman, Nr. 91)
- Sorgh, Hendrik Martensz. (Kat. Slg. Lürman, Nr. 97)
- Springer, Cornelis (Kat. Slg. Lürman, Nr. 147)
- Subleyras, Pierre (Kat. Slg. Lürman, Nr. 50)
- Swanevelt, Herman van (Kat. Slg. Lürman, Nr. 185)

T

- Terborch, Gerard Werkstatt des (ursprünglich Gerard Terborch zugeschrieben) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 80)
- Thomas, Johann (Kat. Slg. Lürman, Nr. 35)
- Toussaint, Louis (Kat. Slg. Lürman, Nr. 249)

U

V

- Venezianischer Meister des 18. Jahrhunderts (ursprünglich Bernardo Belotto zugeschrieben) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 104)
- Verboom, Adriaen Hendriksz. (Kat. Slg. Lürman, Nr. 99)
- Verboeckhoven, Eugène Joseph (Kat. Slg. Lürman, Nr. 68, 145, 181)
- Verboeckhoven, Louis (Kat. Slg. Lürman, Nr. 234)
- Verschuring, Hendrik (Kat. Slg. Lürman, Nr. 135)
- Vinkeboom (Kat. Slg. Lürman, Nr. 253))
- Viruly (Kat. Slg. Lürman, Nr. 30)
- Vitrunga, Wigers (Kat. Slg. Lürman, Nr. 71)
- Vlieger, Simon Jacobsz de (Kat. Slg. Lürman, Nr. 120)
- Vliet, Hendrik Cornelisz. van (Kat. Slg. Lürman, Nr. 43)
- Vonck, Jan (Kat. Slg. Lürman, Nr. 154, 155)
- Voorhout, Johannes d. Ä. oder d. J (Kat. Slg. Lürman, Nr. 42)
- Vrancx, Sebastian (Kat. Slg. Lürman, Nr. 38)
- Vries, Roelof Jansz. de (Kat. Slg. Lürman, Nr. 31, 186)

W

- Wals, Goffredo (Gottfried) (ursprünglich Bartholomaeus Breenbergh zugeschrieben) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 189)
- Weber, August (Kat. Slg. Lürman, Nr. 148 u. 149, 178)
- Weenix, Jan Baptist oder Jan (Kat. Slg. Lürman, Nr. 172, 221)
- Wet, Jan de (Kat. Slg. Lürman, Nr. 219)
- Wijck, Thomas (Kat. Slg. Lürman, Nr. 21)
- Wildens, Jan (Kat. Slg. Lürman, Nr. 58)
- Willaerts, Abraham oder Adam (Kat. Slg. Lürman, Nr. 210, 256)
- Willers, Ernst oder Heinrich (Kat. Slg. Lürman, Nr. 158)
- Wit, Jacob de (Kat. Slg. Lürman, Nr. 134)
- Witte, Emanuel de (Kat. Slg. Lürman, Nr. 40)
- Wittkamp, Johann Bernhard (Kat. Slg. Lürman, Nr. 215)
- Wouwermann, Philips (Kat. Slg. Lürman, Nr. 59, 69)
- Wynants (Wijnants), Jan (Kat. Slg. Lürman, Nr. 160)

X, Y, Z

Literatur- und Quellenachweis zum überarbeiteten Gemäldekatalog von Theodor Gerhard Lürman

- Abschrift der Taxation v. 1870 (Dreyer) (StA Bremen, 7,128)
- AKL: Allgemeines Künstlerlexikon – Internationale Künstlerdatenbank – Online, <http://www.degruyter.com/view/db/akl> (08. März 2015)
- Aufteilung unter die 3 Kinder d. Bgm. A. L. (StA Bremen, 7, 128)
- Auktionskataloge (Kat. Aukt. Bremen), siehe Anhang, IV. Auflistung der im Archiv der Kunsthalle Bremen aufbewahrten Auktions- bzw. Sammlungs-Kataloge aus Bremen (A KH Bremen, Kat. Br. 1811-1834, Kat. Br. 1834-1846 und Kat. Br. 1813-1902)
- BA: Bremer Adressbuch 1796 ff.
- Bastide 1766 (siehe Literaturverzeichnis)
- Berichte über die Verkaufsausstellungen (Ber./Verz.) (A KH Bremen: Jahres-Berichte 1843-1878)
- Boersma 2000: Boersma, A., The paintings of Pieter Jansz. Saendredam: Conservation Technique, Utrecht 2000
- Collectie Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, Online <http://collectie2008.boijmans.nl/en/work/1766%20%28OK%29> (08. März 2015)
- Fotoalbum Hollerallee (Privatbesitz)
- „Gemälde: ehem. Besitz“, verfasst von Corinna Höper (A KH Bremen)
- Helmus 2000: Helmus, L. M., Pieter Saenredam, The Utrecht work: painting and drawings by the 17th-century master of perspective, Utrecht 2000
- Herzogenrath 1997 (siehe Literaturverzeichnis)
- Handschriftliche Auflistung von Theodor Lürman, Blumenstraße 16, Bremen (StA Bremen, 7, 128)
- Höper 1990 (siehe Literaturverzeichnis)
- Hofstede de Groot, Bd. I.-X., 1907-1928 (siehe Literaturverzeichnis)
- Kat. Aukt. Lepke (März) 1904 (siehe Literaturverzeichnis)
- Kat. Aukt. Lepke (April 1905) (siehe Literaturverzeichnis)
- Kat. Aukt. Christie's 2002 (Sale 6673)
- Kat. Aukt. Christie' s 2014 (Sale 3050)
- Kat. Ausst. Amsterdam 1938: Pieter Jansz, Saenredam 1597-1665, Museum Fodor Amsterdam, 1938
- Kat. Ausst. KH Bremen (Oktober) 1904 (siehe Literaturverzeichnis)
- Kat. Ausst. KH Bremen 1909 (siehe Literaturverzeichnis)

- Kat. Ausst. Los Angeles 2002: Pieter Saenredam, The Utrecht work: paintings and drawings by the 17th-century master of perspective, The J. Paul Getty Museum Los Angeles 2002
- Kat. Ausst. Paris 1970: Saenredam 1597-1665. Peintre des églises, Paris, Institut Néerlandais (Collection Lugt) 1970
- Kat. Ausst. Rotterdam 1937: Pieter Jansz. Saenredam 1597-1665, Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam, 1937-1938
- Kat. Ausst. Utrecht 1961: Pieter Jansz. Saenredam, Centraal Museum Utrecht 1961
- Kat. Ausst. Utrecht 2000: Pieter Saenredam, The Utrecht work: paintings and drawings by the 17th-century master of perspective, 2000-2001
- Kat. Slg. Lürman: Katalog Sammlung Lürman (A KH Bremen)
- Lasius 1992: Lasius, A., Quiringh van Brekelenkam, Doornspijk 1992
- Leihgabeschein der Kunsthalle Bremen (StA Bremen, 7, 128)
- Lempertz Bulletin 1/2000, hrsg. v. Henrik Hanstein (Familienarchiv B. v. Barsewisch)
- Lugt I. / II. (siehe Literaturverzeichnis)
- Parthey I. (1863) und II. (1864) (siehe Literaturverzeichnis)
- Pauli 1904 (siehe Literaturverzeichnis)
- Pauli 1905 (siehe Literaturverzeichnis)
- Regteren / Swillens 1961: Regteren Altena, J. Q. van and Swillens, P. T. A., Catalogue raisonné van de werken van Pieter Jansz. Saenredam, Utrecht 1961
- Schätzung von Gemälden im Besitz von Frau Senator Dr. Lürman, vorgenommen von Prof. Dr. E. Waldmann, 18.3.1942 (StA Bremen, 7, 128)
- Schwartz / Bok 1989: Schwartz, G. And Bok, M. J., Pieter Saenredam, de childer in zijn tijd, Maarssen / The Hague 1989
- Swillens 1935: Swillens, P. T. A., Pieter Saenredam, Schilder van Haarlem 1597-1665, Amsterdam 1935
- Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer (StA Bremen, 7,128).
- Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus (Familienarchiv B. v. Barsewisch)
- Verz. b.d. Eröffnung d. neuen KH Ausst. 1849 (A KH Bremen)
- Waldmann 1909 (siehe Literaturverzeichnis)
- Wappenkartei im Staatsarchiv Bremen: StA Bremen 12-W. 1

Kat. Slg. Lürman Nr. 1

Künstler	<i>J. Beerestraeten</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 1, S. 1) – Beerstraten, Jan Abrahamsz d. Ä. (Amsterdam 1622–1666 Amsterdam) (AKL VIII, 1994, S. 256) od. Beerstraten, Jan Abrahamsz d. J. (1627–1668) (AKL VIII, 1994, S. 257)
Titel	Italienischer Seehafen
Datierung	1665 (Kat. Slg. Lürman, Nr. 1, S. 1)
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 (Todesjahr von Theodor Gerhard Lürman) August Lürman, nach 1904 (Todesjahr von August Lürmans Witwe Juliane Lürman) Louise Henriette Lürman, verh. Thulesius, Verbleib danach unbekannt: Im Nebenzimmer, Catalog No. 1: Beerestraeten (...), 40,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) – A. – Thul. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 1, S. 1)
Motivbeschreibung	<i>Ein italienischer Seehafen</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 1, S. 1)
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Hafen, 17. Jahrhundert, Niederländisch
Ausstellungen	keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 1, S. 1

Kat. Slg. Lürman Nr. 2

Künstler	<i>J.H. Menken</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 2, S. 1) – Menken, Johann Heinrich (Bremen 1766–1839 Bremen) (AKL Index)
Titel	Ruhender Postbote
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unsicher: viell. Kat. Ausst. KV Bremen 1833, Nr. 53, S. 8 (könnte aber auch Leihgabe sein) oder Kat. Aukt. Bremen October 1846, Nr. 21, S. 7 – vielleicht direkt von Menken gekauft
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1904 Louise Henriette Lürman, verh. Thulesius, Verbleib danach unbekannt: Esszimmer, schwarze Rähmen (?), Catalog No. 2: J. H. Menken (...), 25,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) – Henri (= Henriette Thulesius): Menken (Stall) (...) 75 (Aufteilung unter die 3 Kinder d. Bgm. A. L.) – H (Abschrift der Taxation v. 1870 (Dreyer), S. 1) – A. – Thul. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 2, S. 1)
Motivbeschreibung	<i>Das Innere einer Scheune. Im Hintergrund ein großer Postwagen aus alter Zeit. Unter den Postpferden zeichnet sich das Sattelpferd – ein schöner kräftiger Schimmel besonders aus. Links ruht der Postillon auf einem Strohbündel u. rechts werden die Post-Güter von einem weißen Hühner-hunde bewacht.</i> – (Kat. Slg. Lürman, Nr. 2, S. 1)
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	alltögl. Leben/Genre, 19. Jahrhundert, Deutsch-Bremen
Ausstellungen	Viell. Kat. Ausst. KV Bremen 1833, Nr. 53, S. 8 (J.H. Menken: Ein Stall)
Literatur	- Viell. Kat. Aukt. Bremen October 1846, Nr. 21, S. 7 (J.H. Menken: 20 Z. h. 27 Z. b. Auf Leinwand. Das Innere eines Kuhstalls) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 2. S. 1

Kat. Slg. Lürman Nr. 3

Künstler	<i>Cuyp der Vater (?)</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 3, S. 2) – Cuyp, Gerrit Gerritsz., d.Ä. (Venlo ca. 1565–1644 Dordrecht) (?) (AKL XXIII, 1999, S. 238)
Titel	Familienbildnis
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 (Todesjahr von Theodor Lürmans Witwe Henriette Lürman) Anna Wilhelmine Lürman, verh. Kulenkampff, danach in Privatbesitz in Langenstein (ca. 1960), heutiger Eigentümer unbekannt: 6. Wohnzimmer, vorn: No. 175, G. Cuyp – Familienbild: 1000 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 6) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 3, S. 2) – 1904, Dr. med. Kulenkampff, Rutenstr. (Kat. Slg. Lürman, Nr. 3, S. 2) – Privatbesitz (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	<i>Porträt eines vornehmen Mannes in schwarzer Kleidung, mit seiner nicht minder stattlichen Frau u. zwei Kindern. Ganze Figuren in einer Landschaft. Ein ungemein anmuthiges geistreich behandeltes Familien-Bild.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 3, S. 2)
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Porträt, Niederländisch, 17. Jahrhundert
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman Nr. 3, S. 2

Kat. Slg. Lürman Nr. 4

Künstler	<i>Joh. Dav. de Heem</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 4, S. 2) – Heem, Jan Davidsz de (Utrecht 1606–1683 Antwerpen) (AKL Index)
Titel	Stilleben
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unsicher: viell. Kat. Aukt. Bremen 1811 (Slg. Oelrichs), Nr. 110, S. 27 od. Kat. Aukt. Bremen Juny 1827, Nr. 61, S. 17
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Verbleib unbekannt: 7. Nicht aufgehängte Bilder: No. 184, J. D. de Heem – Grosses Stilleben: 1500 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 6) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 4, S. 2)
Motivbeschreibung	<i>Stilleben. Ein Hummer, mehrere Früchte in einer Schale von japanischem Porzellan, daneben verschiedene Trinkgefäße</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 4, S. 2)
Notizen	- bez. (Kat. Slg. Lürman, Nr. 4, S. 2) – signiert - Abbildung vorhanden (Pauli 1904, Abb. 6, S. 173), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Stilleben, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	keine
Literatur	- Viell. Kat. Aukt. Bremen 1811 (Slg. Oelrichs), Nr. 110, S. 27 (Heem (Jean de) : Des peches, des abricots, des raisins et d'autres fruits. Sur toile) - Viell. Kat. Aukt. Juny 1827, Nr. 61, S. 17 (David de Heem: Auf Holz, 38 Zoll hoch, 50 Zoll breit. Grosses, an mancherlei Gegenständen reiches Stilleben. – Seemuscheln, Krebse, gläserne und metallene Gefässe sind vollkommene Nachahmungen der Natur. Bezeichnet mit dem Namen des Künstlers und der Jahreszahl 1637) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 4, S. 2 - Pauli 1904, S. 175 u. Abb. 6, S. 173



Kat. Slg. Lürman Nr. 4

Kat. Slg. Lürman Nr. 5

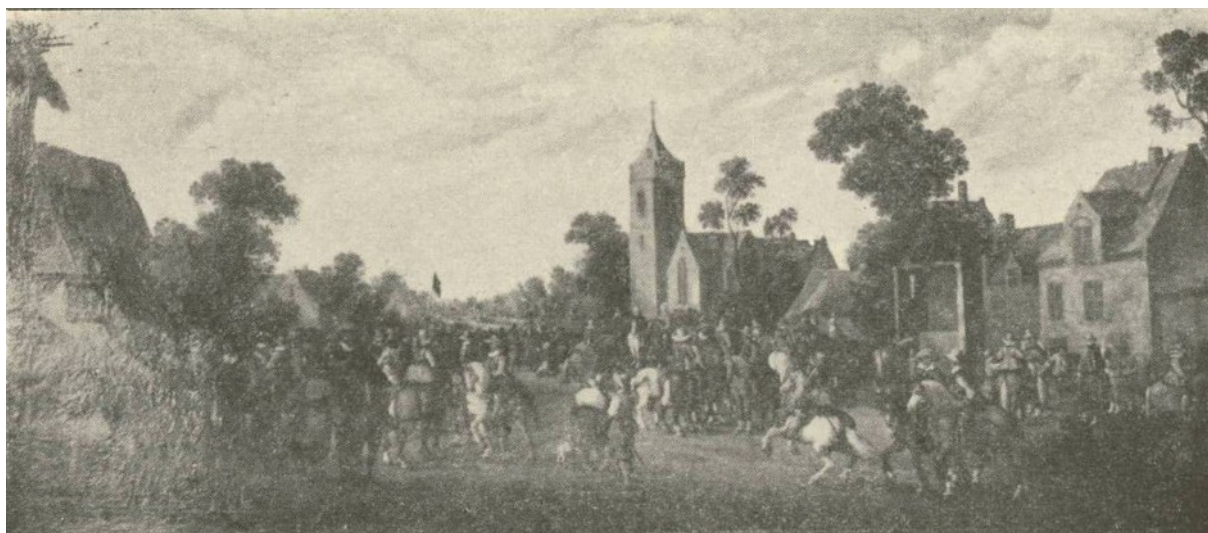
Künstler	<i>J. M. Quinkhard</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 5, S. 3) – Quinkhard, Jan Maurits (Rees 1688–1772 Amsterdam) (AKL Index)
Titel	Porträt
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, Verbleib nach 1903 unbekannt: 6. Wohnzimmer, vorn: No. 131, Quinkhardt – Der Gelehrte: 200 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 5) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 5, S. 3)
Motivbeschreibung	<i>Porträt eines Geistlichen am Studier-Tische</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 5, S. 3)
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Porträt, 18. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 5, S. 3

Kat. Slg. Lürman Nr. 6

Künstler	<i>J. Beerestraeten</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 6, S. 3) – Beerstraten, Jan Abrahamsz d. Ä. (Amsterdam 1622–1666 Amsterdam) (AKL VIII, 1994, S. 256) od. Beerstraten, Jan Abrahamsz d. J. (1627–1668) (AKL VIII, 1994, S. 257)
Titel	Seesturm
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unsicher: viell. Kat. Aukt. Bremen April 1853, Nr. 59, S. 1
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, Verbleib nach 1903 unbekannt: Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 6, S. 3)
Motivbeschreibung	<i>See-Sturm an der Norwegischen Küste.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 6, S. 3)
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Marine, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Viell. Kat. Aukt. Bremen 1853, Nr. 59, S. 1 (Seestück von Beerestraeten) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 6, S. 3

Kat. Slg. Lürman Nr. 7

Künstler	<i>Esaias van de Velde</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 7, S. 4) – J. C. Drooch-Sloot (Gorkum 1586–1616 Utrecht) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, S. 61, Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 5, S. 7) – Droochsloot, Joost Cornelisz (Utrecht 1586–1666 Utrecht) (AKL XXIX, 2001, S. 489)
Titel	Versammlung von Kavallerie in einem Dorfe (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, S. 61) -Niederländische Truppen aus einem Dorfe ausrückend (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 5, S. 7)
Datierung	Unbekannt
Material	Eichenholz (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, S. 61)
Maße	50 x 111 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, S. 61)
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1904 Friedrich August Theodor Lürman, 1905 vielleicht bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten: Esszimmer, schwarze Rähmen (?), Catalog No. 7: Esaias v. d. Velde (...), 75,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) – Theo: No. 7 v. d. Velde (...) 75 (Aufteilung unter die 3 Kinder d. Bgm. A. L., StA Bremen 7, 128) – 1904, Senator Lürman (Kat. Slg. Lürman, S. 4) – A. – Th. L. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 7, S. 4) – Herr Senator Dr. Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, S. 61 und Kat. Ausst. KH Bremen 1909, S. 7) – Herr Senator Dr. Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 5, S. 7) – Th (Abschrift der Taxation v. 1870 (Dreyer), S. 1) – Nach dem Tode meines sel. Vaters 13. October 1902 (Bgm. August Lürman, Anm. d. Verfasserin) sind in meinen Besitz übergegangen von dem im Katalog mit „A“ bezeichneten Bildern: 1. No. 7. Esaias v. d. Velde (...) sämtlich im Esszimmer (...), Th. L. (handschriftliche Auflistung von Theodor Lürman, Blumenstraße 16, Bremen)
Motivbeschreibung	<i>Niederländische Reiterei in einem Dorfe zum Ausrücken</i> versammelt (Kat. Slg. Lürman, Nr. 7, S. 4) In einer Dorfstrasse, die sich in die Mitte des Bildes hineinzieht, sind Haufen von Reiterei zum Abrücken versammelt. In der Mitte im Mittelgrunde hält der Befehlshaber, von Bauern umringt (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, S. 61).
Notizen	- Von Herrn Senator Dr. Lürman zur Ausstellung empfangen: 1 v. d. Velde, Reiterei (...), Bremen, 26. 9. 04, Carl Schumacher (Leihschein d. KH Bremen) - Zuschreibung hat sich geändert: (Sonst dem Es. van de Velde zugeschrieben) (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 5, S. 7) - Abbildung vorhanden (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 5, S. 7, Abb. 5, o.S), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Alltäg. Leben/Genre, 17. Jahrhundert, Niederländisch
Ausstellungen	Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 151, S. 61 Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 5, S. 7, Abb. 5, o.S
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 7, S. 4. - Pauli 1904, S. 174 - Pauli 1905, S. 39



Kat. Slg. Lürman Nr. 7

Kat. Slg. Lürman Nr. 8

Künstler	<i>Gerhard Hoet</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 8, S. 4) – Gerard Hoet (Bommel 1648–1733 Haag) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 207, S. 80) – Palamedesz, Palamedes (London ? 1607–1638 Delft) (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 25, S. 10) – Palamedesz, Palamedes (Delft 1633–vor 1705 Delft) (AKL Index)
Titel	Reiterkampf (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 207, S. 80) – Reiterkampf (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 25, S. 10)
Datierung	In der Mitte unten Spuren einer Bezeichnung: H. . . . T. 1696. (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 207, S. 81)
Material	Eichenholz (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 207, S. 81)
Maße	40 x 55 cm. (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 207, S. 81)
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1904 Louise Henriette Lürman, verh. Thulesius, Verbleib danach unbekannt: Esszimmer, schwarze Rähmen (?), Catalog No. 8: G. Hoet (...), 30,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) – 1904, Thulesius (Kat. Slg. Lürman, Nr. 8, S. 4) – A. – Thul. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 8, S. 4) – Henri (= Henriette Thulesius): Hoet (...) 30 (Aufteilung unter die 3 Kinder d. Bgm. A. L.) – H (Abschrift der Taxation v. 1870 (Dreyer), S. 1) – (Herr H. Thulesius) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 207, S. 81) – (Herr Heinr. Thulesius) (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 25, S. 10)
Motivbeschreibung	<i>Ein Cavallerie Scharmützel</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 8, S. 4) Vorn links eine Gruppe von Kavalleristen im Handgemenge. Ein Reiter auf einem Schimmel (S. 80) feiert eine Pistole gegen einen Panzerreiter ab; hinten rechts wird ein Wagen von Berittenen überfallen (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 207, S. 81).
Notizen	Zuschreibung hat sich geändert: Sonst dem G. Hoet zugeschrieben (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 25, S. 10)
Fazit/Statistik	Schlacht, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 207, S. 80 u. 81 Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 25, S. 10
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 8, S. 4.

Kat. Slg. Lürman Nr. 9 u. 10

Künstler	<i>Heinrich Naiwinks</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 9 u. 10, S. 5) – Naiwinx, Hermann (Schoonhoven 1619/1624–nach 1651 Hamburg) (AKL Index)
Titel	Landschaft
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unsicher: viell. Kat. Slg. Bremen 1813 (Slg. Tietjen), Nr. 190 od. 191, S. 15 od. Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen), Nr. 27 od. 28, S. 4
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1904 Friedrich August Theodor Lürman, Verbleib danach unbekannt: Im Nebenzimmer, Catalog No. 9/10: Naiwinks (...), 20,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) A. – Th. L. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 9 u. 10, S. 5)
Motivbeschreibung	<i>Malerisch bewachsene Felsen an deren Füße ein Fluß, durch welchen auf No 10 ein Hirt seine Schafe u. Kühe treibt. – No 9 ebenfalls sehr hübsch durch weidendes Vieh belebt</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 9 u. 10, S. 5)
Notizen	<i>In der Dresdener Gallerie befindet sich eine Landschaft mit angeblich „Waterloo“ welche ich unbedingt für Naiwinks halte</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 9 u. 10, S. 5)
Fazit/Statistik	Landschaften, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Viell. Kat. Slg. Bremen 1813 (Slg. Tietjen), Nr. 190 od. 191, S. 15 (190 u. 191: Eine Landschaft von Neuwincks. Leinwand) - Viell. Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen), Nr. 27 od. 28, S. 4 (Heinr. Naiwinks: Auf Holz, im schwarzen Rahmen, 9 Zoll hoch 11 Zoll breit. Zwei Gebirgsgegenden am Gestade eines schiffbaren Flusses. In der gewöhnlichen leichten Manier des Künstlers gefertigte Bilder. (handschriftlich notiert: 1.36 (Preis))) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 9 u. 19, S. 5

Kat. Slg. Lürman Nr. 11

Künstler	<i>I./J. van Hagen</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 11, S. 5) – Joris van der Hagen (1635–1669) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, S. 74) – van der Hagen, Joris (Im Haag 1635–1669) (Kat. Ausst. KH Bremen 1909 Nr. 10, S. 8) – van der Hagen, Joris (Dordrecht um 1615–1669 Den Haag) (AKL Index)
Titel	Landschaft mit Schwänen (Kat. Ausst. KH Bremen 1909 Nr. 10, S. 8)
Datierung	Unbekannt
Material	Leinwand (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, S. 74)
Maße	39 x 49 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, S. 74)
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1904 Friedrich August Theodor Lürman, nach 1932 dessen Sohn August Lürman, Verbleib danach unbekannt: Esszimmer, schwarze Rähmen (?), Catalog No. 11: I. v. Hagen (...), 75,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) – 1904, Senator Dr. Lürman (Kat. Slg. Lürman, Nr. 11, S. 5) – A. – Th. L. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 11, S. 5) – Theo: No. 11 v. Hagen (...) 75 (Aufteilung unter die 3 Kinder d. Bgm. A. L.) – Herr Senator Dr. Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, S. 74) – (Herr Senator Dr. Lürman) (Kat. Ausst. KH Bremen 1909 Nr. 10, S. 8) – Th (Abschrift der Taxation v. 1870 (Dreyer), S. 1) – Nach dem Tode meines sel. Vaters 13. October 1902 (Bgm. August Lürman, Anm. d. Verfasserin) sind in meinen Besitz übergegangen von dem im Katalog mit „A“ bezeichneten Bildern: 2. No. 11. I. van Hagen (...) sämtlich im Esszimmer (...), Th. L. (handschriftliche Auflistung von Theodor Lürman, Blumenstraße 16, Bremen) – 1. Ian v. Hagen: Schwäne im Schlossteich: 8000 M. (Schätzung von Gemälden im Besitz von Frau Senator Dr. Lürman, vorgenommen von Prof. Dr. E. Waldmann, 18.3.1942) – von August Lürman, Sohn von Theodor Lürman vor 1960 nach Holland verkauft (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	<i>Holländische Stadtansicht. Im Vordergrund stilles Wasser auf welchem 2 Schwäne schwimmen</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 11, S. 5) Landschaft. Am Ufer eines Kanals zieht sich eine Mauer hin, hinter der die Bauten einer Stadt und Baumkronen aufragen und vor welcher am Wasser Gebüsch steht. Vorn auf dem Wasser zwei Schwäne (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, S. 74).

Notizen	<ul style="list-style-type: none"> - <i>bezeichnet</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 11, S. 5) – bezeichnet rechts unten: J. v. Hagen (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, S. 74) – Signiert - Von Herrn Senator Dr. Lürman zur Ausstellung empfangen: 1 v. Hagen, Holl. Stadtansicht (...), Bremen, 26. 9. 04, Carl Schumacher (Leihschein d. KH Bremen) - Abbildung vorhanden (StA Bremen, 7, 128), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Landschaft, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Kat. Ausst. KH Bremen 1904 Nr. 189, S. 74 Kat. Ausst. KH Bremen 1909 Nr. 10, S. 8
Literatur	<ul style="list-style-type: none"> - Verz. b.d. Eröffnung d. neuen KH 1849, Nr. 223 (eigtl. 323), S. 39 (Van Hagen: niederländ. Landschaft (unverkäuflich, Eigenthum d. Aelterm. Lürman) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 11, S. 5 - Pauli 1905, S. 47



Kat. Slg. Lürman Nr. 11

Kat. Slg. Lürman Nr. 12

Künstler	<i>J. van Goyen</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 12, S. 6) – van Goyen, Jan (Leiden 1596–1656 Den Haag)
Titel	Kirche von Gouda
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unsicher: viell. Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen), Nr. 90, S. 11/12
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, danach Wilhelmine Louise Lürman, verh. Kulenkampff, nach 1925 deren Tochter Emmy Schweitzer, danach Verbleib unbekannt: 6. Wohnzimmer, vorn: No. 172, J. v. Goyen – Kirche an einem Fluss: 750 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 6) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 12, S. 6) – an Louise Kulenkampff, danach zu Tochter Emmy Schweitzer, dort Kriegsverlust oder verkauft (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	<i>Die Kirche von Gouda vom Fluß aus gesehen</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 12, S. 6)
Notizen	<i>Bezeichnet</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 12, S. 6) – Signiert
Fazit/Statistik	Städteansicht, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	<ul style="list-style-type: none"> - Viell. Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen), Nr. 90, S. 11/12 (J. v. Goyen: Auf Holz, im schwarzen Rahmen, 33 Zoll hoch 52 Zoll breit. Eine Landschaft. Über den Kanal im Vorgrunde führt eine Brücke zu dem unter hohen Bäumen liegenden Kirchdorfe. - (S. 11) Ein mit vielen Figuren reich ausgestattetes Bild voller Leben und Handlung. Von den oft vorkommenden Bildern dieses Meisters sehr vortheilhaft abweichend, kräftig gemalt und unstreitig aus der besten Zeit des Künstlers. (S. 12) (handschriftlich notiert: 12 ½ (Preis))) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 12, S. 6.

- Parthey I., Nr. 4, S. 507 (Slg. Lürman Bremen)
 - Pauli 1904, S. 167
 - Hofstede de Groot, Bd. VIII., 1923, Nr. 106 a, S. 31

Kat. Slg. Lürman Nr. 13

Künstler	<i>Unbekannt</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 13, S. 6) – Anonym
Titel	Waldansicht
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Unbekannt
Motivbeschreibung	<i>Waldansicht an einem frühen Sommer Morgen</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 13, S. 6)
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Unbekannter Künstler
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 13, S. 6

Kat. Slg. Lürman Nr. 14

Künstler	<i>Gonzalis Coques</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 14, S. 7), Coques, Gonzales (Antwerpen 1614/1618–1684 Antwerpen) (AKL XXI, 1999, S. 131)
Titel	Porträt
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Charlotte Emilie Lürman, verh. zu Putlitz, nach 1934 Erika v. der Schulenburg, danach Gisa v. Barsewisch, heute Familienstiftung Gans zu Putlitz: Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 14, S. 7) – alles weitere (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	<i>Ein interessantes weibliches Porträt in altdeutscher Tracht</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 14, S. 7)
Notizen	Abbildung vorhanden, siehe nachfolgend (fotografiert von der Verfasserin)
Fazit/Statistik	Porträt, 17. Jhdt., Flämisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 14, S. 7



Kat. Slg. Lürman Nr. 14

Kat. Slg. Lürman Nr. 15

Künstler	<i>P. von Molyn</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 15, S. 7) – Pieter de Molijn (London vor 1600–1661 Haarlem) (Inventarbuch KH Bremen 1904, Nr. 268, S. 138) – Molijn, Pieter de, Umkreis des (Höper 1990, S. 226)
Titel	Dünenlandschaft (Inventarbuch KH Bremen 1904, Nr. 268, S. 138)
Datierung	Unbekannt
Material	Eichenholz (Inventarbuch KH Bremen 1904, Nr. 268, S. 138) – Öl auf Eichenholz (Höper 1990, S. 226)
Maße	26, 5 x 35, 5 cm (Inventarbuch KH Bremen 1904, Nr. 268, S. 139) – 26,5 x 36 cm (Höper 1990, S. 226)
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1904 Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen, heute Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen: Esszimmer, schwarze Rähmen (?), Catalog No. 15: P. Molijn ? (übermaltes Bild) (...), 10,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) – Im Besitz von Frau Bürgermeister Lürman (Pauli: 1904, S. 168) – A. – Kunsthalle (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 15, S. 7) – 1904, Kunsthalle (Kat. Slg. Lürman, Nr. 13, S. 7) – Geschenk der Erben von Herrn Bürgermeister Dr. Lürman (Inventarbuch KH Bremen 1904, Nr. 268, S. 138) Geschenk der Erben des Bürgermeisters August Lürman 1904 (als Pieter de Molijn) (Höper 1990, S. 226)
Motivbeschreibung	<i>Einsame Haidegegend, blos durch eine Botenfrau belebt</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 15, S. 7) In einer Dünenlandschaft, deren Vordergrund durch Wolkenschatten verdunkelt ist, erscheint ein kleiner hellblinkender Wasserspiegel. Eine Frau in roter Jacke steigt zur vorderen Anhöhe voran. Blasser Wolkenhimmel (Inventarbuch KH Bremen 1904, Nr. 268, S. 138)
Notizen	- <i>Die Luft</i> [?] <i>hat leider durch unverständiges Reinigen gelitten</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 15, S. 7) - Unbezeichnet (Inventarbuch KH Bremen 1904, Nr. 268, S. 138) – - Zuschreibung hat sich geändert (Höper 1990, S. 226) - Abbildung vorhanden (Fotomappe KH Bremen, Nr. 9839), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Landschaft, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 15, S. 7 - Inventarbuch KH Bremen 1904, Nr. 268, S. 138 u. 139 - Jahresbericht 1903/04, S. 5 - Pauli 1904, S. 168 - Weitere Literatur, siehe Höper 1990, S. 226



Kat. Slg. Lürman Nr. 15

Kat. Slg. Lürman Nr. 16

Künstler	<i>E. de Cauwer</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 16, S. 8) – Cauwer, Emile Pierre Joseph de (Gent 1827–1873 Berlin) (AKL XVII, 1997, S. 348)
Titel	Kirchen-Interieur
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Verbleib unbekannt: 6. Wohnzimmer, vorn: No. 195, E. de Cauwer Kirchen-Interieur: 500 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 6) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 16, S. 8)
Motivbeschreibung	<i>Das Innere einer Kirche in Holland</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 16, S. 8)
Notizen	<i>Bezeichnet</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 16, S. 8) – Signiert
Fazit/Statistik	Architektur, 19. Jhdt., Flämisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 16, S. 8

Kat. Slg. Lürman Nr. 17

Künstler	<i>C. F. Lessing</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 17, S. 8) – Carl Friedr. Lessing (Breslau 1808–1880 Karlsruhe) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, S. 88) – C. F. Lessing ? (1808–1880) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 135, S. 20)
Titel	Winterlandschaft (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, S. 88)
Datierung	Unbekannt
Material	Leinwand, G.-R. (=goldener Rahmen) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 135, S. 20) – Leinwand (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, S. 88)
Maße	35 x 31 cm (Kat. Aukt. Lepke März 1904, Nr. 135, S. 20) – 37 x 32,5 cm (Kat. Ausst. KH Bremen Oktober 1904, S. 88)
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, danach Anton Ludwig August Lürman, Verbleib danach unbekannt: 7. Nicht aufgehängte Bilder: No. 120, Lessing – Schloss im Winter: 300 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 6) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 17, S. 8) – Kat. Aukt. Lepke März 1904, Nr. 135, S. 20 – Herr Rechtsanwalt Aug. Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, S. 88)
Motivbeschreibung	<i>Winter Landschaft. – Ansicht eines alten Berg-Schlusses in den Schweizer-Alpen</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 17, S. 8) Am Fusse eines schroff abfallenden Felsgebirges liegt eine Burg. Rechts ein Fluss, an dessen Ufer sich Eisschollen getürmt haben (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, S. 88). Blick auf ein Schloß in einem Felsental. Winterlandschaft mit Schnee (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 135, S. 20).
Notizen	Unbezeichnet (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, S. 88)
Fazit/Statistik	Landschaft, 19. Jhdt., Deutsch
Ausstellungen	Kat. Ausst. KH Bremen Oktober 1904, Nr. 299, S. 88
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 17, S. 8 Kat. Aukt. Lepke März 1904, Nr. 135, S. 20

Kat. Slg. Lürman Nr. 18

Künstler	<i>Munter</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 18, S. 9) – Munter, David (Bremen 1816–1879 Bremen) (AKL Index)
Titel	Landschaft
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unsicher: viell. Kat. Aukt. Bremen April 1853, Nr. 66, S. 1 oder viell. von Munter direkt gekauft
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Verbleib unbekannt: 5. Eckzimmer, vorn: No. 116, D. Munter – Landschaft: 75 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 5) oder 6. Wohnzimmer, vorn: No. 192, Munter – Landschaft: 25 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 6) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 18, S. 9)
Motivbeschreibung	<i>Landschaft</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 18, S. 9)
Notizen	<i>Skizze à la Prima in 55 Minuten gemalt</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 18, S. 9)
Fazit/Statistik	Landschaft, 19. Jahrhundert, Deutsch-Bremen
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Viell. Kat. Aukt. Bremen April 1853, Nr. 66, S. 1 (Landschaft v. D. Munter) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 18, S. 9

Kat. Slg. Lürman Nr. 19

Künstler	<i>Peter Molyn</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 19, S. 9) – Molijn, Pieter de (London 1595–1661 Haarlem) (AKL Index)
Titel	Landschaft
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	<i>Aus der Campeschen Sammlung</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 19, S. 9) – Die Sammlung Heinrich Wilhelm Campe wurde im September 1827 in Leipzig versteigert (Lugt II., Nr. 19023)
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Verbleib unbekannt: Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 19, S. 9)
Motivbeschreibung	<i>In einer unwirthbaren (?) Gegend, welche sich in einer weiten Ebene verliert, sehen einige im Vor- und Mittelgrunde stehende Figuren einem Vogelfänger zu</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 19, S. 9)
Notizen	<i>Bezeichnet</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 19, S. 9) – Signiert
Fazit/Statistik	Landschaft, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 19, S. 9

Kat. Slg. Lürman Nr. 20

Künstler	<i>Johann Heinrich Menken</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 20, S. 10) – Menken, Johann Heinrich (Bremen 1766–1839 Bremen) (AKL Index)
Titel	Viehgruppe
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unsicher: viell. Kat. Ausst. KV Bremen 1829, Nr. 84, S. 10 od. Nr. 149/150, S. 15 oder Kat. Ausst. KV Bremen 1833, Nr. 18, S. 5 od. Nr. 32, S. 6 od. Nr. 113, S. 13 (könnte aber auch Leihgabe sein) oder Kat. Aukt. Bremen 1844, Nr. 87, S. 28 – vielleicht direkt von Menken gekauft
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1904 Louise Henriette Lürman, verh. Thulesius, danach Privatbesitz: Esszimmer, schwarze Rähmen (?), Catalog No. 20: J. H. Menken (...), 10,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) – Henri (= Henriette Thulesius): Menken (Kühe) (...) 10 (Aufteilung unter die 3 Kinder d. Bgm. A. L.) – H (Abschrift der Taxation v. 1870 (Dreyer), S. 1) – A. – Thul. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 20, S. 10) – um 1965 Privatbesitz (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	<i>Viehgruppe auf einem Anger (?) an der Weser. Ganz im Potterschen Styl</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 20, S. 10)
Notizen	<i>(...) dessen erstes OelBild aus Dresden</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 20, S. 10)
Fazit/Statistik	Tierdarstellung, 19. Jhdt., Deutsch-Bremen
Ausstellungen	Viell. Kat. Ausst. KV Bremen 1829, Nr. 84, S. 10 od. Nr. 149/150, S. 15 (J. H. Menken in Bremen: Ein großes Viehstück (S. 10) od. J. H. Menken in Bremen: Zwei Viehstücke (S. 15)) Viell. Kat. Ausst. KV Bremen 1833, Nr. 18, S. 5 oder Nr. 32, S. 6 od. Nr. 113, S. 13 (J. H. Menken: Eine Viehgruppe (S. 5) od. J. H. Menken: Eine Landschaft mit Vieh (S. 6) oder J. H. Menken: Eine Viehweide (S. 13))
Literatur	- viell. Kat. Aukt. Bremen 1844, Nr. 87, S. 28 - Kat. Slg. Lürman, Nr. 20, S. 10

Kat. Slg. Lürman Nr. 21

Künstler	<i>Thomas Wyck</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 21, S. 10) – Thomas Wijck (1616–1677) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 166, S. 24) – Wijck, Thomas (Beverwijk 1616–1677 Haarlem) (AKL Index)
Titel	Marine
Datierung	Unbekannt
Material	Holz, S. R. (=schwarzer Rahmen) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 166, S. 24)
Maße	16 x 23 cm (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 166, S. 24)
Provenienz	Unsicher: viell. Kat. Aukt. Bremen März 1844 (Slg. Burchard), Nr. 13, S. 10
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, Verbleib danach unbekannt: Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 21, S. 10) – Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 166, S. 24
Motivbeschreibung	<i>Meeresufer in glühender Abendbeleuchtung</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 21, S. 10) Hafenpartie mit altem Festungsturm bei untergehender Sonne. Links zwei Personen auf einem Floß (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 166, S. 24).
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Marine, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Viell. Kat. Aukt. Bremen März 1844 (Slg. J. C. C. Burchard), Nr. 13, S. 10 (Th. Wyk: 9 Z. h. 13 Z. b. Auf Leinwand. Seegestade. Im Lichte der Abendsonne vom Meere umspülte Gebirge in der imposanten Form der Inseln des Mittelmeeres bei Neapel. Vor diesen Bergen am Gestade ein pittoresker mittelalterlicher Thurm. In kleinem Raume eine grossartige Darstellung, meisterhaft ausgeführt (handschriftlich notiert: 37,- H. Bruns)) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 21, S. 10 - Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 166, S. 24

Kat. Slg. Lürman Nr. 22

Künstler	<i>Matthias Scheiz</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 22, S. 11) – Scheits, Matthias (Hamburg 1625/35–um 1700 Hamburg) (AKL Index)
Titel	Rattenfänger
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1904 Friedrich August Theodor Lürman, Verbleib danach unbekannt: Im Nebenzimmer, Catalog No. 22: Scheiz (...), 5,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) – A. – Th. L. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 22, S. 11) – Theo: No. 22 Scheiz (...) 5 (Aufteilung unter die 3 Kinder d. Bgm. A. L.) – Th (Abschrift der Taxation v. 1870 (Dreyer), S. 1) – Nach dem Tode meines sel. Vaters 13. October 1902 (Bgm. August Lürman, Anm. d. Verfasserin) sind in meinen Besitz übergegangen von dem im Katalog mit „A“ bezeichneten Bildern: 8. No. 22. Matth. Scheiz (...) sämtlich im Esszimmer (...), Th. L. (handschriftliche Auflistung von Theodor Lürman, Blumenstraße 16, Bremen)
Motivbeschreibung	<i>Ein Rattenfänger vor einem Bauerhause, auf dessen Treppeeine alte Frau am Spinn Rade</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 22, S. 11)
Notizen	Am 6. 7. 1904 zu Ansmeyer (?): 1. Scheiz zum Umrahmen (handschriftl. Notiz von Theodor Lürman, Sohn d. Bgm. Aug. L.)
Fazit/Statistik	Alltäg. Leben/Genre, 17. Jhdt., Deutsch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 22, S. 11 - Pauli 1904, S. 176

Kat. Slg. Lürman Nr. 23

Künstler	<i>Berend Gaal</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 23, S. 11) – Gael, Barend (Haarlem 1630/35–1698 Amsterdam) (AKL XLVII, 2005, S. 145)
Titel	Reisende zu Pferde
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unsicher: viell. Kat. Aukt. Bremen März 1844 (Slg. J. C. C. Burchard), Nr. 23, S. 12
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1904 Friedrich August Theodor Lürman, danach Verbleib unbekannt: Im Nebenzimmer, Catalog No. 23: B. Gaal (früher (...)) (...), 10,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) – A. – Th. L. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 23, S. 11)
Motivbeschreibung	<i>Reisende zu Pferde bei einem Wirtshause</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 23, S. 11)
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Alltäg. Leben/Genre, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Viell. Kat. Aukt. Bremen März 1844 (Slg. J. C. C. Burchard), Nr. 23, S. 12 (B. Gaal: 18 Z. h. 22 Z. b. Auf Holz. Vor einer Kneipe anhaltende Reiter. Die Figuren, grösser, wie sie der Meister gewöhnlich malte, übrigens eines seiner gelungensten Bilder, worin Alles mit Wahrheit, in effectvollem Lichte, mit fester Hand dargestellt ist. Aus der Backerschen Sammlung in Groningen (handschriftlich notiert: 60,- H. Cons. Heineken)) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 23, S. 11 - Pauli 1904, S. 174

Kat. Slg. Lürman Nr. 24

Künstler	<i>J. van Hugtenburg</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 24, S. 12) – Jacob van Huchtenburgh (Haarlem 1646–1733 Amsterdam) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, S. 81) – Huchtenburg, Jacob van (Haarlem 1640/1645–vor 1675 Amsterdam) (AKL Index)
Titel	Reiterschlacht (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, S. 81)
Datierung	Unbekannt
Material	Leinwand (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, S. 81)
Maße	89 x 130,5 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, S. 81)
Provenienz	Unsicher: viell. Kat. Aukt. Bremen 1811 (Slg. Oelrichs), Nr. 117 od. 118, S. 29 od. Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlichs), Nr. 154, S. 34/35
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Anton Ludwig August Lürman, danach Verbleib unbekannt: Viell. 3. Mittelzimmer, hinten: No. 89, Huchtenburg – Schlacht: 400 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 3) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 24, S. 13) – Herr Rechtsanwalt Aug. Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, S. 81)
Motivbeschreibung	<i>Schlacht in einer großen Ebene welche hinten durch Berge begrenzt. Im Vordergrund ein lebhaftes Cavallerie Scharmützel</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 24, S. 12) Im Hintergrunde rechts auf einer Anhöhe eine Festung, im Vordergrund eine Gruppe von Reitern im Handgemenge. Am Boden liegen erschlagene und verwundete Krieger mit ihren Pferden. Ganz links eine Abteilung Infanterie mit ihrem Fähnrich (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, S. 81).
Notizen	<i>Bezeichnet</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 24, S. 12) – Signiert
Fazit/Statistik	Schlacht, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 208, S. 81
Literatur	<ul style="list-style-type: none"> - Viell. Kat. Aukt. Bremen 1811 (Slg. Oelrichs), Nr. 117 od. 118, S. 29 (Hugtenburg (Jean van): Deux grandes batailles entre des Européens et des Turcs. Sur toile) - Viell. Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlichs), Nr. 154, S. 34/35 (gez. Hugtenburg: Auf Leinwand, 29 Zoll hoch 24 Zoll breit. Gefecht vor einer berannten Festung. Im Vorgrunde sucht ein stürzender verwundeter Reiter, auf weißem Rosse, sich gegen einen andern, auf ihn einhauenden Reiter, zu vertheidigen. Ein tödlich Verwundeter liegt am Boden; ein am Kopf verwundeter Soldat, sucht zu entfliehn. Im Mittelgrunde, über Wolken von (S. 34) Dampf, erscheinen die Mauern und Thürme der Festung, über deren Brücke die Besatzung hervordringt, um den Angriff der Belagerer abzuschlagen. Gewiß eines der gelungensten Bilder des Meisters, so ausgezeichnet durch geistvolle Behandlung, glückliche Gruppierung, natürliche Färbung und sprechenden Ausdruck, besonders in den, durch hellere Beleuchtung sehr hervortretenden Köpfen der Verwundeten, als auch schätzbar, wegen seiner vollkommen guten Erhaltung. (S. 35) (handschriftlich notiert: 150 B, Corsen, S. 34)) - Verz. b.d. Eröffnung d. neuen KH 1849, Nr. 325, S. 40 (Huchtenburg: Bataille (unverkäuflich, Eigenthum d. Herrn Aelterm. Lürman) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 24, S. 12 - Pauli 1904, S. 174

Kat. Slg. Lürman Nr. 25

Künstler	<i>J. Mienze Molenaer</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 25, S. 12) – Molenaer, Jan Miense (Haarlem um 1610–1668 Haarlem) (AKL Index)
Titel	Kindertanz
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Verbleib unbekannt: Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 25, S. 12)
Motivbeschreibung	<i>Bauern, vor einem Hause gemütlich ausruhend, ergötzen sich an dem Tanze einiger kleiner Knaben und Mädchen</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 25, S. 12)
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Alltägl. Leben/Genre, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 25, S. 12

Kat. Slg. Lürman Nr. 26

Künstler	<i>Joh. Asselyn - Crabesie</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 26, S. 13) – Aseelijn, Jan – Pseudonym Krabetje (Dieppe 1610–1652 Amsterdam) (AKL V, 1992, S. 458)
Titel	Landschaft
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	<i>Früher in der Sammlung der Hof u. Landger. Advokaten Schmidt zu Kiel.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 26, S. 13) – Die Sammlung des Advokaten Schmidt wurde Mitte September 1822 und Mitte Januar 1824 in Hamburg verkauft. Einer der nachfolgenden Besitzer war Harzen (!) (Lugt I., Nr. 10315 u. 10573)
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, Verbleib nach 1903 unbekannt: Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 26, S. 13)
Motivbeschreibung	<i>Gegend aus der Campagna bei Rom</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 26, S. 13)
Notizen	<i>Gezeichnet (...)</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 26, S. 13) – Signiert
Fazit/Statistik	Landschaft, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 26, S. 13 - <i>Im Fühslü wird dieses Bildchen namentlich erwähnt</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 26, S. 13)

Kat. Slg. Lürman Nr. 27

Künstler	<i>Adam Pynaker</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 27, S. 13) – Pynacker, Adam (Piknacker/Schiedam 1620/22–1673 Amsterdam) (AKL Index)
Titel	Vor Abfahrt der Schiffe im Hafen (Lempertz Bulletin 1/2000, S. 5)
Datierung	Unbekannt
Material	Öl auf Holz (Lempertz Bulletin 1/2000, S. 5)
Maße	33 x 46 cm (Lempertz Bulletin 1/2000, S. 5)
Provenienz	<i>Dasselbe ist wahrscheinlich in der französischen Revolutionszeit durch einen Schiffs-Capitain nach Bremen gekommen, woselbst es viele Jahre hindurch in einem kleinen Hause der Vorstadt unbeachtet geblieben</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 27, S. 13) – Viell. Kat. Ausst. KV Bremen 1833, Nr. 99, S. 12 (A. Pynacker: Ein Seehafen) (könnte aber auch Leihgabe sein)
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Charlotte Emilie Lürman, verh. zu Putzlit, danach Erika v. der Schulenburg, verkauft 1952 durch Auktionshaus Hühnerbein/Braunschweig für 900 DM, erneut verkauft 2000 bei Auktion Lempertz, Aufruf 60.000 DM, Zuschlag 390.000 DM, Verbleib unbekannt: 6. Wohnzimmer, vorn: No. 150, Pynacker – Hafenpartie: 750 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 5) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 27, S. 13) – alles Weitere (mdl. Aussage B. v. Barsewisch bzw. Lempertz Bulletin 1/2000, S. 5)
Motivbeschreibung	<i>Italienischer Seehafen in warmer Abendbeleuchtung. Ein ungemein schönes Cabinet-Stück dieses Meisters</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 27, S. 13).
Notizen	- <i>Bezeichnet</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 27, S. 13) – Signiert - Abbildung vorhanden (Lempertz Bulletin 1/2000, S. 5), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Hafen, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Viell. Kat. Ausst. KV Bremen 1833, Nr. 99, S. 12 (A. Pynacker: Ein Seehafen)
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 27, S. 13 - Pauli 1904, S. 170 - Lempertz Bulletin 1/2000, S. 5 (Familienarchiv B. v. Barsewisch)



Kat. Slg. Lürman Nr. 27

Kat. Slg. Lürman Nr. 28

Künstler	<i>Unbekannt</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 28, S. 14) – Anonym
Titel	Landschaft
Datierung	Unbekannt
Material	Öl auf Leinwand
Maße	23, 5 x 31, 5 cm
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Charlotte Emilie Lürman, verh. zu Putlitz, danach Erika v. der Schulenburg, heute Familienstiftung Gans zu Putlitz: 6. Wohnzimmer, vorn: No. 161, Asselyn Art – Landschaft: 150 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 6) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 28, S. 14) – alle weiteren Angaben (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	<i>Landschaft im Styl von Asselyn dem es der frühere Besitzer auch zugeschrieben</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 28, S. 14)
Notizen	- a.d. Rückseite: Papieraufkleber, darauf handschriftlich notiert: „Gegend aus der Campagna bei Rom – Erika“; Bleistiftnotiz auf dem Holzrahmen „3 Landschaft im Stil v. (...) ihm selbst“. - Abbildung vorhanden (fotografiert von der Verfasserin), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Unbekannter Künstler
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 28, S. 14



Kat. Slg. Lürman Nr. 28

Kat. Slg. Lürman Nr. 29

Künstler	<i>Theodor Rombouts</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 29, S. 14) ↔ J. v. Rombouts (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 148, S. 22) – Rombouts, Theodor (Antwerpen 1579–1637 Antwerpen) (AKL Index) ↔ Rombouts, Jan (Dordrecht 1733–1805 Dordrecht) (AKL Index)
Titel	Winterlandschaft
Datierung	Unbekannt
Material	Auf Holz (Kat. Slg. Bremen 1811, Nr. 217, S. 53) auf Holz, S. R. (=schwarzer Rahmen) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 148, S. 22)
Maße	36 x 49 cm (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 148, S. 22)
Provenienz	Kat. Aukt. Bremen 1811 (Slg. Oelrichs), Nr. 217, S. 53
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, danach Anton Ludwig August Lürman, Verbleib danach unbekannt: 6. Wohnzimmer, vorn: No. 196, Rombouts – Winter: 400 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 6) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 29, S. 14) – Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 148, S. 22 u. Abb. 148, Tafel VIII. – 1904, Aug. Lürman (Kat. Slg. Lürman, Nr. 29, S. 14)
Motivbeschreibung	<i>Winterlandschaft. Bauern spielen im Vordergrund auf dem Eise ein holländisches Nationalspiel mit Kugeln</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 29, S. 14) Un paysage d'hiver éclairé du soleil couchant. Sur le levant des paysans jouent un jeu national holondais. Tableau d'un beau fini (Kat. Aukt. Bremen 1811 (Slg. Oelrichs), Nr. 217, S. 53) Niederländisches Dorf zur Winterszeit. Auf einem zugefrorenen Bach im Vordergrund spielende Knaben (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 148, S. 22).
Notizen	- <i>Bezeichnet</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 29, S. 14) – Sehr gutes Bild (...). Der Name des Künstlers befindet sich am Rande eines Kahnes (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 148, S. 22). - Zuschreibung unklar (Kat. Slg. Lürman, Nr. 29, S. 14 ↔ Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 148, S. 22) - Abbildung vorhanden (Kat. Aukt. Lepke 1904, Abb. 148, Tafel VIII.), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Zuschreibung unklar
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Aukt. Bremen 1811 (Slg. Oelrichs), Nr. 217, S. 53 (Rombouts (Theodore): Un paysage d'hiver éclairé du soleil couchant. Sur le levant des paysans un jeu national holondais. Tableau d'un beau fini. Sur bois) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 29, S. 14 - Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 148, S. 22 u. Abb. 148, Tafel VIII.



Kat. Slg. Lürman Nr. 29

Kat. Slg. Lürman Nr. 30

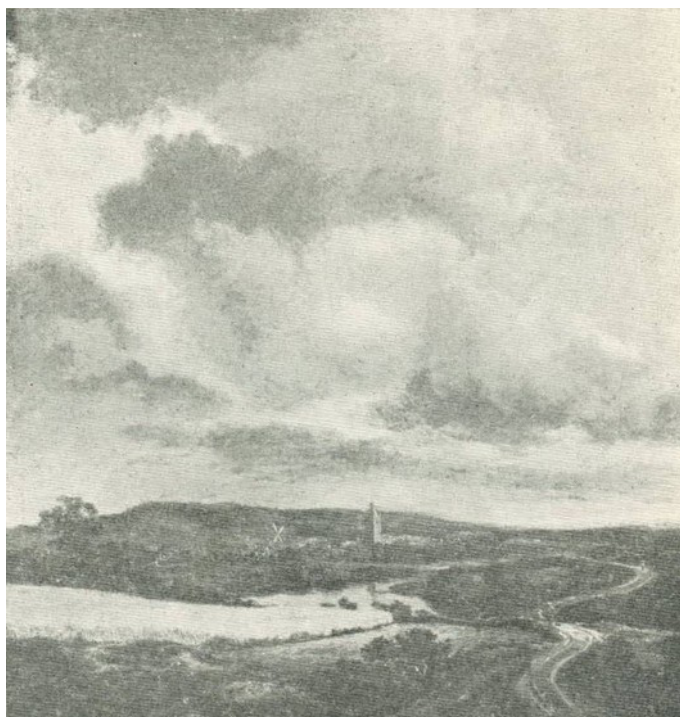
Künstler	<i>Viruli</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 30, S. 15) – Viruly (Kat. Aukt. Bremen 1831/32, Nr. 12, S. 7) – Viruly (17. Jahrhundert) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 163, S. 24) – Viruly (Maler-Familie): erste Erwähnung 1609, letzte Erwähnung 1667 Rotterdam/Niederlande (AKL Index)
Titel	Brennendes Dorf
Datierung	1637 (Kat. Slg. Lürman, Nr. 30 S. 15)
Material	Auf Holz (Kat. Aukt. Bremen 1831/32, Nr. 12, S. 7) – auf Holz, G.-R. (=goldener Rahmen) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 163, S. 24)
Maße	23 x 33 Zoll (Kat. Aukt. Bremen 1831/32, Nr. 12, S. 7) – 56 x 80 cm (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 163, S. 24)
Provenienz	Kat. Aukt. Bremen 1831/1832 (Slg. Garlich), Nr. 12, S. 7
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, Verbleib danach unbekannt: 1. Gemälde Saal: No. 80, Viruly – Feuersbrunst: 750 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 1) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 30, S. 15) – Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 163, S. 24)
Motivbeschreibung	<i>Eine Feuersbrunst</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 30 S. 15) Ein nächtlicher Überfall. Bei dem hellen Scheine brennender Häuser zeigt sich ein Gewühl von Menschen. Die überfallenen Dorfbewohner suchen ihre Habseligkeiten zu retten, werden aber von den eingedrungenen Soldaten gemisshandelt und beraubt. In der wirkungsvollen Manier des v.d. Poel sehr genial ausgeführtes Bild (Kat. Aukt. Bremen 1831/32, Nr. 12, S. 7). Überfall eines niederländischen Dorfes durch Spanier. Rechts mehrere Häuser in Flammen. Nachtstück. Gemälde voll Leben und Bewegung (...) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 163, S. 24).
Notizen	- <i>Bezeichnet</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 30, S. 15) – gezeichnet Viruly 1607 (Kat. Aukt. Bremen 1831/32, Nr. 12, S. 7) – Mit dem Namen des Künstlers bezeichnet und der Jahreszahl 1687 (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 163, S. 24) – Signiert - handschriftlich notiert: 26 β Lürman (Kat. Aukt. Bremen 1831/32, Nr. 12, S. 7)
Fazit/Statistik	Schlacht, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Aukt. (Slg. Garlich) Bremen 1831/1832, Nr. 12, S. 7 - Kat. Slg. Lürman, Nr. 30, S. 15 - Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 163, S. 24

Kat. Slg. Lürman Nr. 31

Künstler	<i>R. de Vries</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 31, S. 15) – Vries, Roelof Jansz. de (Haarlem 1631–1681 Amsterdam) (AKL Index)
Titel	Burgruine
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unsicher: viell. Kat. Aukt.. Bremen 1811 (Slg. Oelrichs), Nr. 275 od. 276, S. 69
Verbleib	Nach 1865 Theodor oder August Lürman, Verbleib danach Unbekannt: Th. L. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 31, S. 15) ↔ Im Nebenzimmer, Catalog No. 31 (in Bleistift, Anm. d. Verfasserin): R. de Vries, Ruine beschäd. (...), 25,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1)
Motivbeschreibung	<i>Eine alte Burgruine</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 31, S. 15)
Notizen	Bezeichnet (Kat. Slg. Lürman, Nr. 31, S. 15)
Fazit/Statistik	Landschaft, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Viell. aber sehr vage Kat. Aukt. Bremen 1811 (Slg. Oelrichs), Nr. 275 od. 276, S. 69 (Deux paysages (...)) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 31, S. 15 - Viell. Pauli: 1905, S. 46

Kat. Slg. Lürman Nr. 32

Künstler	<i>Jacob Ruysdael</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 32, S. 16) – Jacob van Ruisdael (Haarlem 1628–1682 Haarlem) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 304, S. 113/114) – Ruisdael, Jacob Issaczoon van (Haarlem 1628/29–1682 Amsterdam/Harlem)
Titel	Landschaft (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 304, S. 113/114)
Datierung	Unbekannt
Material	Leinwand (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 304, S. 113/114)
Maße	37,5 x 36,5 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 304, S. 113/114).
Provenienz	Unsicher: viell. Kat. Ausst. KV Bremen 1833, Nr. 10, S. 4 (könnte aber auch Leihgabe sein) oder Kat. Aukt. Bremen März 1844 (Slg. J. C. C. Burchard), Nr. 69, S. 23
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1903 Anton Ludwig August Lürman, danach entweder verkauft oder Kriegsverlust, heutiger Verbleib unbekannt: Wohnzimmer, Catalog No. 32: J. Ruysdael (...), 500,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) – A. – Dr. A. L. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 32, S. 16) – Dr. med. A. Lürman (Fedelhören) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 32, S. 16) – Herr Dr. med. A. Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 304, S. 113/114) – August: Ruysdael (...) 500 (Aufteilung unter die 3 Kinder d. Bgm. A. L.) – A (Abschrift der Taxation v. 1870 (Dreyer), S. 1) – (Herr Dr. August Lürman) (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 31, S. 11) – bei Witwe von Dr. August Lürman, Gretchen Lürman, geb. Heye: entweder vor dem zweiten Weltkrieg verkauft oder verbombt (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	<i>Im Mittelgrund ein Kirchdorf. Vorn ein Kornfeld in der diesem Meister so besonders eigenen picanten Beleuchtung. Ein Bild im schönsten Silber-Ton, wie solche vorzugsweise in Holland sehr hochgeschätzt werden</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 32, S. 16). Inmitten einer hügeligen Ebene steht eine Kirche mit viereckigem Turm; vorn links ein Kornfeld, dahinter ein kleiner Tisch; rechts auf einer Landstrasse mehrere Personen (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 304, S. 113/114).
Notizen	- <i>Bezeichnet</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 32, S. 16) – Bezeichnet unten links: v. Ruisdael (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 304, S. 113/114) – Signiert - Abbildung vorhanden (Pauli 1904, Abb. 3, S. 169; Pauli 1905, Abb. 8, S. 8 und Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 31, S. 11, Abb. 9, S. 63), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Landschaft, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	- Viell. Kat. Ausst. KV Bremen 1833, Nr. 10, S. 4 (J. Ruisdael: Landschaft aus dessen früherer Zeit) - Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 304, S. 113/114 - Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 31, S. 11, Abb. 9, S. 63
Literatur	- Viell. Kat. Aukt. Bremen März 1844 (Slg. J. C. C. Burchard), Nr. 69, S. 23 (Jac. Ruysdael: 18 Z. h. 24 Z. b. Auf Leinwand. Offene niederländische Landschaft. Auf wellenförmigem Boden reife Kornfelder, abwechselnd mit Wiesen und Stoppelfeldern. Ein breiter Fahrweg zieht sich nach dem unter Bäumen liegenden Kirchdorfe. Wenige Fussgänger, im Vorgrunde der oft in Ruysdaels Bildern wandernde Leinweber mit seinen Hündchen, thun dem beabsichtigten Eindrucke ländlicher Ruhe keinen Eintrag. Am Himmel aufgethürmte Gewitterwolken motiviren die sehr malerisch vertheilten, auf Felder, Bäume und Wohnungen fallende Streiflichter, welche dabei der Einheit durchaus nicht schaden. Ganz in Wahl, Weise und Färbung den Darstellungen des in seinem Fache so hoch stehenden Meisters ähnliches Bild der Natur (handschriftlich notiert: H. E. Klugkist, 62, 36)) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 32, S. 16 - Pauli 1904, S. 168 u. Abb. 3, S. 169 - Pauli 1905, S. 45 u. Abb. 8, S. 8 - Waldmann 1909, S. 318 - Hofstede de Groot, Bd. IV., 1911, Nr. 108, S. 38



Kat. Slg. Lürman Nr. 32

Kat. Slg. Lürman Nr. 33

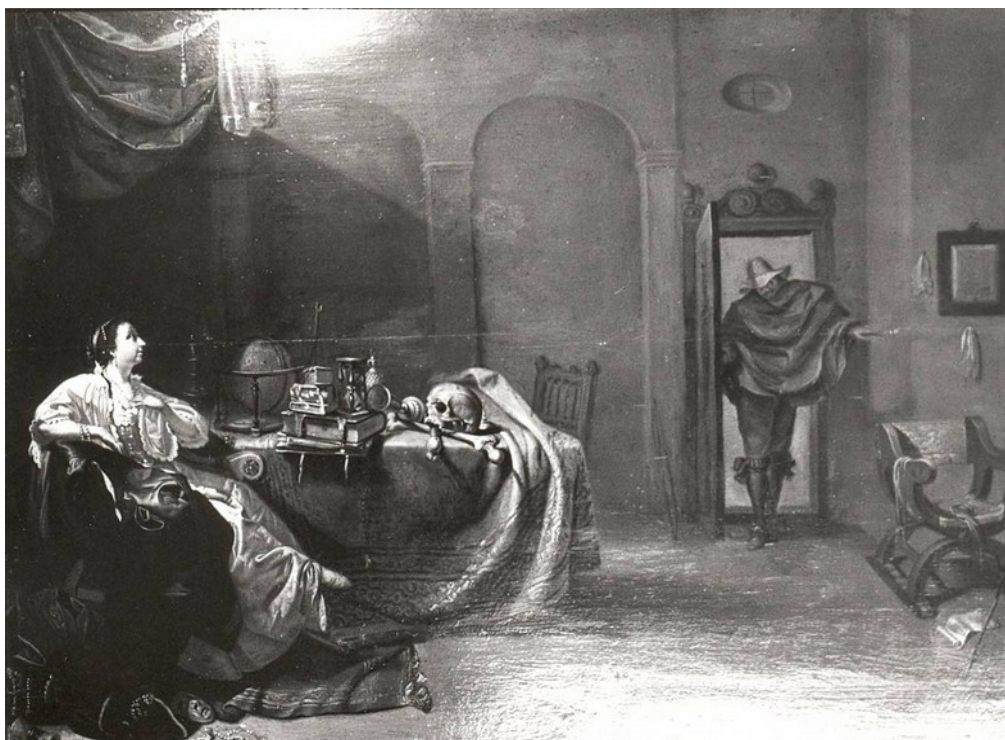
Künstler	<i>B. van der Helst</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 33, S. 16) – Helst, Bartholomeus van der (Haarlem 1813– vor 1670 Amsterdam)
Titel	Porträt
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, Verbleib danach unbekannt: 6. Wohnzimmer, vorn: No. 107, B. v. d. Helst – Portrait eines Oraniers: 500 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 6) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 33, S. 16)
Motivbeschreibung	<i>Bildnis eines Prinzen von Oranien</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 33, S. 16)
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Porträt, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 33, S. 16

Kat. Slg. Lürman Nr. 34

Künstler	<i>R. v. R.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 34, S. 17) – Rijn, Rembrandt Harmensz van (?) (Leiden 1606–1669 Amsterdam) (AKL Index)
Titel	Landschaft
Datierung	Unbekannt
Material	<i>Auf Marmor</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 34, S. 17)
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Charlotte Emilie Lürman, verh. zu Putlitz, deren Tochter Elisabeth, 1945 in Perleberg (Brandenburg) zurück gelassen (mdl. Aussage B. v. Barsewisch), heutiger Verbleib unbekannt: keine Belege, nur mdl. Aussage B. v. Barsewisch
Motivbeschreibung	<i>Kleine Landschaft à la Prima – auf Marmor</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 34, S. 17)
Notizen	- <i>Gezl.</i> = gezeichnet = bezeichnet? (Kat. Slg. Lürman, Nr. 34, S. 17) – Signiert - Zuschreibung unklar
Fazit/Statistik	Landschaft, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 34, S. 17

Kat. Slg. Lürman Nr. 35

Künstler	<i>Johann Thomas</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 35, S. 17) – Thomas, Johann (erwähnt von 1720–1729 Niederlande) (AKL Index)
Titel	Quacksalber
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Charlotte Emilie Lürman, verh. zu Putlitz, danach Erika v. der Schulenburg, danach Privatbesitz: Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 35, S. 17) – Viell. 3. Mittelzimmer, hinten: No. 91, Niederländisch – Laboratorium eines Alchimisten: 150 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 3) – alle weiteren Angaben (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	<i>Ein Quacksalber in seinem reich ausgestaffirten</i> (sic!) <i>Laboratorium</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 35, S. 17).
Notizen	Abbildung vorhanden (Familienarchiv B. v. Barsewisch), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Alltögl. Leben/Genre, 18. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 35, S. 17.



Kat. Slg. Lürman Nr. 35

Kat. Slg. Lürman Nr. 36

Künstler	<i>Du Bois</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 36, S. 18) – du Bos (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 36, S. 18) – nicht identifizierbar, im AKL 139 Einträge
Titel	Frau am Ofen
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, Verbleib nach 1903 unbekannt: 3. Mittelzimmer, hinten: No. 55, Du Bois – Alte Frau mit Blasebalg: 75 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 3) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 36, S. 18)
Motivbeschreibung	<i>Eine alte Frau mit einem Blasebalg das Feuer in einem kleinen Koch-Ofen in Gang zu bringen beschäftigt. (Kat. Slg. Lürman, Nr. 36, S. 18)</i>
Notizen	- <i>Bezl.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 36, S. 18) – Signiert - Zuschreibung unklar bzw. Künstler nicht identifizierbar
Fazit/Statistik	Künstler nicht identifizierbar
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 36, S. 18

Kat. Slg. Lürman Nr. 37

Künstler	<i>Heger</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 37, S. 18) – mehrere Möglichkeiten, aber am ehesten wohl Heger, Henrich (Bremen vor 1777–1835 Bremen) (AKL Index)
Titel	Madonna
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt – viell. von Heger direkt gekauft
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, Verbleib nach 1903 unbekannt: No. 37 Salomon Ruysdael Th. L. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 37, S. 18)
Motivbeschreibung	Madonna mit dem Christuskinde. – Schöne Copie nach einem alten italienischen Bilde (Kat. Slg. Lürman, Nr. 37, S. 18).
Notizen	Zuschreibung unklar
Fazit/Statistik	Zuschreibung unklar
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 37, S. 18

Kat. Slg. Lürman Nr. 38

Künstler	<i>S. Frank</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 38, S. 19) – Sebastian Francken (Antwerpen 1573–1647 Antwerpen) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 166, S. 67) – Vrancx, Sebastian (auch Sebatsiaen Francken genannt) (Antwerpen 1573–1647 Antwerpen) (AKL Index)
Titel	Gesellschaft beim Kartenspiel (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 166, S. 67)
Datierung	Unbekannt
Material	Eichenholz (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 161, S. 65)
Maße	46 x 69 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 166, S. 67)
Provenienz	Unsicher: viell. Kat. Ausst. KV Bremen 1829, Nr. 9, S. 3 (könnte aber auch Leihgabe sein)
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Anton Ludwig August Lürman, Verbleib danach unbekannt: 6. Wohnzimmer, vorn: No. 143, S. Frank – Conversations-Stück: 300 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 38, S. 19) – 1904, Rechtsanw. Aug. Lürman (Kat. Slg. Lürman, Nr. 38, S. 19) – (Herr Rechtsanwalt Aug. Lürman) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 166, S. 67)
Motivbeschreibung	<i>Conversationsstück aus Wallensteins-Zeit. Herren und Daumen eifrig beim Kartenspiel, von dem die eine Frau, wie es scheint, ihren Mann zu entfernen wünscht</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 38, S. 19). An einem mit grüner Decke verhüllten Tische sitzt eine Gesellschaft von Herren und Damen beim Kartenspiel. An der Schmalseite des Tisches inmitten des Bildes ein Herr im bräunlich grauen Anzuge, der einer Dame, die links von ihm steht, die Hand reicht. Ganz links ein Windhund (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 166, S. 67).
Notizen	Bezl. (Kat. Slg. Lürman, Nr. 38, S. 19) – Unten rechts die Bezeichnung: S. Fr. fl. (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 166, S. 67)
Fazit/Statistik	Alltögl. Leben/Genre, 17. Jahrhundert, Flämisch
Ausstellungen	- Viell. Kat. Ausst. KV Bremen 1829, Nr. 9, S. 3 (Franck: Eine fröhliche Gesellschaft) - Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 166, S. 67
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 38, S. 19 - Pauli 1905, S. 37

Kat. Slg. Lürman Nr. 39

Künstler	<i>Joh. Mienze Molenaer</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 39, S. 19) – Jan Mienze Molenaer (Haarlem um 1610–1668 Haarlem) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 265, S. 100) – No. 17. Molenaer, Jan M. (Haarlem 1610–1681 Haarlem) (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 17, S. 9) – Molenaer, Jan Miense (Haarlem um 1610–1668 Haarlem) (AKL Index)
Titel	Bauernfamilie beim Tischgebet (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 265, S. 100) – Das Tischgebet (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 17, S. 9)
Datierung	Unbekannt
Material	Eichenholz (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 265, S. 100)
Maße	42 x 35,5 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 265, S. 100)
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1904 Louise Henriette Lürman, verh. Thulesius, um 1965 Privatbesitz Bremen, heutiger Verbleib unbekannt: 1904, Thulesius (Kat. Slg. Lürman, Nr. 39, S. 19) – Wohnzimmer, Catalog No. 39: Molenaer (...), 80,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) – A. – Thul. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 39, S. 19) – H (Abschrift der Taxation v. 1870 (Dreyer), S. 1) – (Herr H. Thulesius) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 265, S. 100) – (Herr Heinr. Thulesius) (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 17, S. 9) – weitere Angaben (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	<i>Bauernfamilie mit innig ansprechendem Gefühl ihr Tischgebet verrichtend</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 39, S. 19) Um einen runden Tisch ist eine Familie von sechs Personen versammelt. Ein kleines Kind sitzt auf dem Schoos der Grossmutter, hinter der Mutter steht ein junger Bursche, weiter rechts ein etwa dreijähriges Kind in einem Kinderstuhl. Eine Magd trägt links durch eine geöffnete Türe Speisen herein (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 265, S. 100)
Notizen	Unbezeichnet. Das Bild hat durch Putzen stark gelitten (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 265, S. 100)
Fazit/Statistik	Alltägl. Leben/Genre, 17. Jahrhundert, Niederländisch
Ausstellungen	- Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 265, S. 100 - Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 17, S. 9
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 39, S. 19 - Pauli 1904, S. 172 - Pauli 1905, S. 36

Kat. Slg. Lürman Nr. 40

Künstler	<i>Em. de Witt</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 40, S. 20) – Witte, Emanuel de (Alkmaar 1617–1692 Amsterdam) (AKL Index)
Titel	Das Innere der grossen Kirche zu Delft (Kat. Ausst KH Bremen 1904, Nr. 371, S. 136)
Datierung	Unbekannt
Material	Eichenholz (Kat. Ausst KH Bremen 1904, Nr. 371, S. 136)
Maße	47 x 39 cm (Kat. Ausst KH Bremen 1904, Nr. 371, S. 136)
Provenienz	Unsicher: viell. Kat. Aukt. Bremen 1825, Nr. 70, S. 13 oder Kat. Aukt. Bremen April 1829, Nr. 99, S. 19 oder Kat. Ausst. KV Bremen 1833, Nr. 75, S. 10 od. Nr. 107, S. 12 (könnte aber auch Leihgabe sein)
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1904 Louise Henriette Lürman, verh. Thulesius, Verbleib danach unbekannt: Zimmer oben nach hinten, Catalog No. 40: E. de Witt (...), 100,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 2) – A. – Thul. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 40, S. 20) – 1904, Thulesius, Contresc. 15 (Kat. Slg. Lürman, Nr. 40, S. 20) – Henri (= Henriette Thulesius): de Witt (...) 100 (Aufteilung unter die 3 Kinder d. Bgm. A. L.) – H (Abschrift der Taxation v. 1870 (Dreyer), S. 2) – Herr H. Thulesius (Kat. Ausst KH Bremen 1904, Nr. 371, S. 136)
Motivbeschreibung	<i>Kirche zu Delft, mit dem Grabmal des Prinzen von Oranien</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 40, S. 20) Man blickt vom Chor aus in das Mittelschiff auf das Grabmal Wilhelms des Schweigsamen von Oranien, mehrere Personen als Staffage verteilt (Kat. Ausst KH Bremen 1904, Nr. 371, S. 136)
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Architektur, 17. Jhdt., Niederländisch

Ausstellungen	<ul style="list-style-type: none"> - Viell. Kat. Ausst. KV Bremen 1833, Nr. 75, S. 10 od. Nr. 107, S. 12 (de Wit: Das Innere einer Kirche (S. 10) oder de Wit: Das Innere einer Kirche (S. 12)) - Kat. Ausst KH Bremen 1904, Nr. 371, S. 136
Literatur	<ul style="list-style-type: none"> - Viell. Kat. Aukt. Bremen 1825, Nr. 70, S. 13 (Emanuel de Witt: Das Innere einer gotischen Kirche, aus einem Standpunkt von der Seite gesehen. Im Vordergrund große, durch die Fenster erleuchtete, Säulen; hinter diesem ein Monument, welches ein Gitter einschließt, wobei ein Mann steht, der das Denkmal sinnig betrachtet. Viele Fahnen als Trophäen, zieren das Schiff der Kirche. Sehr fleißig ausgeführtes Bild im klarsten Farbenton. Goldn.Rahm. Holz, breit 16 Zoll, hoch 20 Zoll) - Viell. Kat. Aukt. Bremen April 1829, Nr. 99, S. 19 (gleicher Wortlaut wie Kat. Aukt. Bremen 1825!) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 40, S. 20 - Pauli 1904, S. 170

Kat. Slg. Lürman Nr. 41

Künstler	<i>J. Stella nach Raphael</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 41, S. 20) – Jacques Stella (Lyon 1596–1657 Paris) (Inventarbuch KH Bremen 1904, Nr. 271, S. 140) – dasselbe (AKL Index)
Titel	Madonna, Kopie nach Raffael
Datierung	Unbekannt
Material	Öl auf Leinwand
Maße	42 x 32 cm (Inventarbuch KH Bremen 1904, Nr. 271, S. 140) – 32 x 41, 5 cm
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	<p>Nach 1865 August Lürman, nach 1904 Friedrich August Theodor Lürman, danach Schenkung an die Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen, aus dem Inventarbuch gestrichen, danach Privatbesitz Bremen, heute Familienstiftung Gans zu Putlitz:</p> <p>Wohnzimmer, Catalog No. 41: Copie nach Raphael (...), 30,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) A. – Th. L. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 41, S. 20) – Nach dem Tode meines sel. Vaters 13. October 1902 (Bgm. August Lürman, Anm. d. Verfasserin) sind in meinen Besitz übergegangen von dem im Katalog mit „A“ bezeichneten Bildern: 18. No. 41. J. Stella, Copie nach Raphael, Vierge au linge (?) (...) sämtlich im Salon (...), Th. L. (handschriftliche Auflistung von Theodor Lürman, Blumenstraße 16, Bremen) – 1904, Kunsthalle (Kat. Slg. Lürman, Nr. 41, S. 20) – Geschenk der Erben des Herrn Bürgermeister Dr. Lürman 1904 (Inventarbuch KH Bremen 1904, Nr. 271, S. 140)</p>
Motivbeschreibung	<p><i>Copie der Vierge au linge</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 41, S. 20).</p> <p>Kopie nach Raffaels Madonna mit dem Diadem im Louvre (Inventarbuch KH Bremen 1904, Nr. 271, S. 140)</p>
Notizen	Abbildung vorhanden
Fazit/Statistik	Kopie
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 41, S. 20

Kat. Slg. Lürman Nr. 42

Künstler	<i>J. Voorhout</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 42, S. 21) – Voorhout, Johannes d.Ä. (Uithoorn 1647–1723 Amsterdam) oder Voorhout, Johannes d.J. (geb. 1677 in Amsterdam) (AKL Index)
Titel	Merkur und Argus
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Unbekannt
Motivbeschreibung	<i>Mercur u. Argus</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 42, S. 21)
Notizen	<i>Bezl.</i> (kat. Slg. Lürman, Nr. 42, S. 21) – Signiert
Fazit/Statistik	Mythologische Darstellung, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 42, S. 21

Kat. Slg. Lürman Nr. 43

Künstler	<i>H. van Vliet</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 43, S. 21) – Vliet, Hendrik Cornelisz. van (Delft 1611–1675 Delft) (AKL Index)
Titel	Kircheninterieur
Datierung	Unbekannt
Material	Auf Holz, im schwarzen Rahmen (Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen), Nr. 96, S. 13)
Maße	26 x 18 Zoll (Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen), Nr. 96, S. 13)
Provenienz	<i>aus Meinertzhagen Sammlung</i> (sic!) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 43, S. 21) – Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen), Nr. 96, S. 13
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Wilhelmine Louise Lürman, verh. Kulenkampff, danach deren Tochter Emmy Schweitzer, Verbleib danach unbekannt: 6. Wohnzimmer, vorn: No. 157, H. von Vliet – Kirchen-Interieur: 400 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 5)– Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 43, S. 21) – weitere Angaben (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	<i>Das Innere einer holländischen Kirche</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 43, S. 21). (...) Im Innern dieser erhabenen hochgewölbten gothischen Kirche, vollzieht der Prediger die Trauung des vor der Kanzel stehenden Brautpaars, wobei mehrere Personen gegenwärtig sind. – Auch dieses schöne Bild ist sehr klar gemalt, die Luft- und Linien-Perspective gut darin beobachtete, und die wohl gruppierten Figuren sind mit Geist meisterhaft dargestellt (Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen), Nr. 96, S. 13).
Notizen	- <i>Bezl.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 43, S. 21) – Signiert - handschriftlich notiert: „für Bückeburg durch M.“ „? 54“ (Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen), Nr. 96, S. 13).
Fazit/Statistik	Architektur, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen), Nr. 96, S. 13. - Kat. Slg. Lürman, Nr. 43, S. 21 - Pauli 1904, S. 170

Kat. Slg. Lürman Nr. 44

Künstler	<i>Wm. de Poorter</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 44, S. 22) – Willem de Poorter (Haarlem ? – nach 1645 Haarlem) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 289, S. 108) – de Poorter, Willem (Tätig Haarlem 1635–1645) (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 28, S. 10) – Poorter, Willem de (Haarlem 1608–nach 1648 Haarlem) (AKL Index)
Titel	Grossmut des Scipio (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 289, S. 108)
Datierung	Unbekannt
Material	Eichenholz (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 289, S. 108)
Maße	59 x 74,5 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 289, S. 108)
Provenienz	<i>Früher bei Geb. Berkenkamp</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 44, S. 22)
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Anton Ludwig August Lürman, danach Dr. Kurt Lürman, danach Verbleib unbekannt: Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 44, S. 22) – 3. Mittelzimmer, hinten: No. 30, De Poorter: Der Grossmuth des Scipio: 500 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke`s Kunst-Auctions-Haus, S. 4) – 1904, Rechtsanw. Lürman, Hollerallee (Kat. Slg. Lürman, Nr. 44, S. 22) – Herr Rechtsanwalt Aug. Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 289, S. 108) – Herr Rechtsanwalt August Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 28, S. 10) – weitere Angaben (mdl. Aussage B. v. Basewisch)
Motivbeschreibung	<i>Scipio africanus giebt die Braut des Alucius ohne Lösegeld den Ihrigen zurück</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 44, S. 22) Links steht unter einem Thronhimmel auf erhöhter Stufe scipio in Rüstung und mit dem Purpurmantel bekleidet. In der Mitte vor ihm im weissen Seidengewande die Braut des Seleucius, umringt von den ihrigen. Sie reicht die Rechte ihrem Bräutigam, dem sie zurückgegeben wird. Neben ihr vorn eine Anzahl kostbarer Silbergeräte und ein Schmuckkasten am Boden. Eine Greisin, die daneben kniet, weist mit der Rechten auf die Gegenstände hin (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 289, S. 108).
Notizen	Unbezeichnet (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 289, S. 108)
Fazit/Statistik	Historische Darstellung, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 289, S. 108 Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 28, S. 10
Literatur	- viell. Kat. Aukt. Bremen März 1826 (Slg. Berkenkamp), Nr. 470, S. 15 - Kat. Slg. Lürman, Nr. 44, S. 22

Kat. Slg. Lürman Nr. 45

Künstler	<i>Sassoferrato</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 45, S. 22) – Sasso Ferrato-Sassoferrato (G. B. Salvi) (Sassoferrato 1605–1685 Rom) (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 33, S. 11) – Sassoferrato / Salvi, Giovanni Batista (Sassoferrato 1609–1685 Rom) (AKL Index)
Titel	Betende Madonna (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 33, S. 11)
Datierung	Unbekannt
Material	Öl auf Leinwand (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 311, S. 116)
Maße	74,5 x 62 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 311, S. 116)
Provenienz	<i>früher im Besitz des russischen Fürsten Canikoff zu Dresden</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 45, S. 22) – 1830 auf der Versteigerung der Sammlung des Fürsten Canikof in Dresden erworben (Pauli 1904, S. 167) – die Sammlung des kaiserlich russischen Gesandten von Canicof wurde im März 1830 in Dresden versteigert (Lugt II., Nr. 12254)
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1904 Louise Henriette Lürman, verh. Thulesius, danach Privatbesitz Bremen, heutiger Verbleib unbekannt: Wohnzimmer, Catalog No. 45: Sasso Ferrato (...), 600,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) – Frau Bürgermeister Lürman (Pauli 1904, Abb. 1, S. 166) – A. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 45, S. 22) – 1904, Herr K. Thulesius, Contrescarpe 15 (Kat. Slg. Lürman, Nr. 45, S. 22) – H (Abschrift der Taxation v. 1870 (Dreyer), S. 1) – Herr H. Thulesius (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 311, S. 116) – Herr Heinr. Thulesius (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 33, S. 11)
Motivbeschreibung	<i>Betende Madonna. – Vorzügliches Capital Bild dieses Meisters</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 45, S. 22) Die Halbfigur der betenden Madonna erscheint von vorn gesehen, der Kopf ist nach rechts leicht gesenkt, die Hände sind zusammengelegt. Sie ist bekleidet mit einem roten Gewande, weissem Kopftuch und blauem Mantel (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 311, S. 116)
Notizen	- <i>Ohne die unglücl. Revolution v. 1848 würde Prof. Frentzel alles versucht haben dieses Bild in Dresden für die Gallerie zu erhalten. – Auch Hausmann in Hannover giebt diesem Sassoferrato der Madonna desselben Meisters in der Florenzer Gallerie den Vorzug</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 45, S. 22). - Das Bild der Lürmanischen Sammlung ist 1892 vorsichtig und erfolgreich von Hauser in München restauriert worden (Pauli 1904, S. 167) - Abbildung vorhanden (Pauli 1904, Abb. 1, S. 166), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Heiligendarstellungen, 17. Jhdt., Italienisch
Ausstellungen	Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 311, S. 116 Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 33, S. 11
Literatur	- <i>f. Stahr, Italien III. pag 231, 262</i> (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 45, S. 23) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 45, S. 22 - Pauli 1904, S. 167 u. Abb. 1, S. 166 - Pauli 1905, S. 20 - Waldmann 1909, S. 319



Kat. Slg. Lürman Nr. 45

Kat. Slg. Lürman Nr. 46

Künstler	<i>Dom. Fr. Frank</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 46, S. 23) – Franz Dom. Franck (Kat. Aukt. Juny 1827, Nr. 49, S. 15) – Frank oder Bloemart (Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 229, S. 53) – Frans Francken (1581–1642) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 123, S. 19) – Francken, Frans (Antwerpen 1581–1642 Antwerpen) (AKL XLIII, 2004, S. 465)
Titel	Christus vor Pilatus
Datierung	Unbekannt
Material	Auf Holz (...) In goldenem Rahmen (Kat. Aukt. Juny 1827, Nr. 49, S. 15) – Auf Holz (Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 229, S. 53) – auf Holz, G.-R. (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 123, S. 19)
Maße	34 x 48 Zoll (Kat. Aukt. Juny 1827, Nr. 49, S. 15) – 21 x 18 Zoll (Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 229, S. 53) – 65 x 112 cm (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 123, S. 19).
Provenienz	Entweder Kat. Aukt. Bremen Juny 1827, Nr. 49, S. 15 oder Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 229, S. 53
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, Verbleib danach unbekannt: 3. Mittelzimmer, hinten: No. 59, Francken – Christus vor Pilatus: 150 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 4) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 46, S. 23) – Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 123, S. 19
Motivbeschreibung	<i>Christus vor Pilatus</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 46, S. 23) Christus vor Pilatus. Grosse Composition voll Würde und Erhabenheit. Im Hintergunde sieht man Scenen aus der Passionsgeschichte des Herrn (Kat. Aukt. Juny 1827, Nr. 49, S. 15). Christus vor Pilatus (Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 229, S. 53) Christus wird vom Hohen-Priester vor Pilatus geführt. Links im Hintergrunde ist die Kreuzigung Christi dargestellt (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 123, S. 19).
Notizen	<i>Bez.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 46, S. 23) – Bezeichnet F. Franck (Kat. Aukt. Juny 1827, Nr. 49, S. 15) – (handschriftlich notiert: 4 B, Klockamann (?)) (Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 229, S. 53) – Links auf einem Postamente steht der Name des Künstlers (Dom. Fr. Frank) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 123, S. 19) – Signiert
Fazit/Statistik	Neues Testament, 17. Jhdt., Flämisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Viell. Kat. Aukt. Bremen Juny 1827, Nr. 49, S. 15 - Viell. Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 229, S. 53 - Kat. Slg. Lürman, Nr. 46, S. 23 - Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 123, S. 19

Kat. Slg. Lürman Nr. 47 u. 48

Künstler	<i>Quirie von Brekelenkamp</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 47 u. 48, S. 23) – Quirin Brekelenkamp (Zwammerdam nach 1620–1668 Leiden) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 124 u. 125, S. 52) – van Brekelenkam (sic!), Quririn (Zwammerdam nach 1620–1668 Leyden) (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 2. u.3, S. 7) – Brekelenkam, Quriringh Gerritsz. van (Zwammerdam nach 1622–1668 Leiden) (AKL XIV, 1996, S. 95)
Titel	Kleines Mädchen bei der Mahlzeit (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 124, S. 52) – Knabenbildnis (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 2, S. 7) – Frühstückender Junge (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 125, S. 52) – Mädchenbildnis (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 3, S. 7) – Portrait of a little girl eating porridge, in a feigned oval (Kat. Aukt. Christie's 2014, Nr. 13) – Portrait of a boy, holding a slice of bread, in a feigned oval (Kat. Aukt. Christie's 2002, Nr. 540)
Datierung	Bezeichnet rechts auf dem Grunde eingeritzt „Q. v. B. 1643“ (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 125, S. 52) – indistinctly signed with initials dated „Q (?) VB / 1649“ (lower right) (Kat. Aukt. Christie's 2014, Nr. 13) – 1649 (Kat. Aukt. Christie's 2014, Nr. 13) – circa 1660 (Kat. Aukt. Christie's 2002, Nr. 540)
Material	Auf Holz, im schwarzen Rahmen (Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen), Nr. 105 u. 106, S. 15) – Eichenholz (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 124, S. 52) – oil on panel (Kat. Aukt. Christie's 2014, Nr. 13 und Kat. Aukt. Christie's 2002, Nr. 540)

Maße	9 x 6 Zoll (Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen), Nr. 105 u. 106, S. 15) – 22 x 18,5 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 124 u. 125, S. 52) – 21,7 x 18,8 cm (Kat. Aukt. Christie's 2014, Nr. 13) – 22 x 18,5 cm (Kat. Aukt. Christie's 2002, Nr. 540)
Provenienz	<i>Aus Meinertzhagen Sammlung</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 47 u. 48, S. 23) – Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen), Nr. 105 u. 106, S. 15
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1904 Dr. med. Ludwig August Lürman, Verbleib danach unbekannt: Wohnzimmer, Catalog No. 47/48: Q. v. Brekelenkamp (...), 40,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) – A. – Dr. A. L. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 47 u. 48) – 1904, Dr. med. Aug. Lürman (Fedelhören) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 47 u. 48, S. 23) – (Herr Dr. med. Lürman) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 124 u. 125, S. 52) – August: Brekelenkamp (...) 40 (Aufteilung unter die 3 Kinder d. Bgm. A. L.) – A (Abschrift der Taxation v. 1870 (Dreyer), S. 1) – acquired by the father of the late owner in 1939 (Kat. Aukt. Christie's 2014, Nr. 13) – Sotheby's London, 11 July 1973, lot 54, to Dr. Anton C. R. Dreesmann (inventory no. A-7) (Kat. Aukt. Christie's 2002, Nr. 540)
Motivbeschreibung	<i>Zwei Waisenkinder. Das Mädchen einen Topf mit Milch, der Knabe ein Butterbrot in der Hand</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 47 u. 48, S. 23) Ein junges Mädchen aus einem Topfe essend, und ein Knabe sein Butterbrot verzehrend. – Die naive Darstellung bei gesitreicher und fleissiger Ausführung, machen diese beiden Kabinets-Bilder recht angenehm (Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen), Nr. 105 u. 106, S. 15). In einem gemalten ovalen Rahmen erscheint ein etwa achtjähriges Mädchen, das einen rotglasierten Topf in der Linken hält, aus dem sie Suppe löffelt (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 124, S. 52). Ein etwa sechsjähriger Junge ercheint in einem ovalen gemalten Rahmen halb nach rechts gewendet. Unter dem rechten Arm hält er ein hölzernes Schränkchen, in der linken Hand eine Brotschnitte (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 125, S. 52). This hithero unknown portrait sheds a new light on the relatively early oeuvre of Van Brekelenkam. Its pendant, Portrait of a boy, holding a slice of bread, in a feigned oval (...), sold with Christie's, London, 11 April 2002, lot 540, was dated by Lasius to circa 1660 (...). However, with the present picture dated 1649, this pair follows the earliest dated pictures of 1648 (...), which, in turns, shows a strong debt to Gerard Dou. The present work is a particularly charming example of Brekelenkam's style – painted with typically broadened fluent brushstrokes, in brwonish tones, depicting a single figure – perhaps one of his children – with a high degree of warmth and feeling, often lacking in the works of his Leiden comtemporaries (Kat. Aukt Christie's 2014, Nr. 13). As noted by Lasius (...), the old dating to 1644 can be ruled out on stylistic grounds; she instead suggests a date of circa 1660 (...) The present work is a particularly charming example of Brekelenkam's style – painted with typically broadened fluent brushstrokes, in brwonish tones, depicting a single figure – perhaps a young apprentice – with a degree of warmth and feeling often lacking in the works of his Leiden comtemporaries (...) (Kat. Aukt. Christie's 2002, Nr. 540).
Notizen	- <i>Bezl.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 47 u. 48, S. 23) ⇔ Unbezeichnet (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 124, S. 52) ⇔ Bezeichnet rechts auf dem Grunde eingeritzt „Q. v. B. 1643“ (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 125, S. 52). - handschriftlich notiert: 10 ß (Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen), Nr. 105 u. 106, S. 15) - Abbildung vorhanden (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Abb. 2 u. 3, S. 48 u. 49 sowie Kat. Aukt. Christie's 2014, Nr. 13 und Kat. Aukt. Christie's 2002, Nr. 540), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Alltögl. Leben/Genre, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	- Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 124 u. 125, S. 52 - Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 2. u. 3, S. 7 u. Abb. 2 u. 3, S. 48 u. 49
Literatur	- Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen), Nr. 105 u. 106, S. 15 - Kat. Slg. Lürman, Nr. 47 u. 48, S. 23 - Pauli 1904, S. 172 - Pauli 1905, S. 45 - Waldmann 1909, S. 319 - Lasius 1992, S. 146 ff., Nr. 234 - Kat. Aukt. Christie's 2002, Nr. 540 - Kat. Aukt. Christie's 2014, Nr. 13 (die Informationen zu den Christie's Auktionen wurden von Christiaan Hijzeler zur Verfügung gestellt)



Kat. Slg. Lürman Nr. 47 u. 48

Kat. Slg. Lürman Nr. 49

Künstler	<i>Jan Steen</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 49, S. 24) – Jan Steen (Leiden um 1626– 1679 Leiden) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 335, S. 123/124) – Steen, Jan (Leyden um 1626–1679 Leyden) (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 35, S. 12) – dasselbe (AKL Index)
Titel	Der Dorfschulmeister (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 335, S. 123/124) – Der Schulmeister (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 35, S. 12) – Der Schulmeister (Inventarbuch KH Bremen 1938, Nr. 479, o.S.) – Der Schulmeister (Höper 1990, S. 348)
Datierung	um 1660/64 (Höper 1990, S. 348)
Material	Auf Holz (...) In goldenem Rahmen (Kat. Aukt. Bremen Juny 1827, Nr. 22, S. 11) – Eichenholz (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 335, S. 123/124) – Holz (Inventarbuch KH Bremen 1938, Nr. 479, o.S.) – Öl auf Holz (Höper 1990, S. 348)
Maße	16 x 12 Zoll (Kat. Aukt. Bremen Juny 1827, Nr. 22, S. 11) – H. 19 cm, Br. 17,5 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 335, S. 123/124) – 18,7 x 17, 8 cm (Inventarbuch KH Bremen 1938, Nr. 479, o.S.) – 18,7 x 17, 8 cm (Höper 1990, S. 348)
Provenienz	Kat. Aukt. P. Caauw, Leiden 24. 8. 1768, Nr. 10 (fl. 21) (Hofstede de Groot, Bd. I., 1907, Nr. 293, S. 72) – Die Sammlung Pieter Caauw (Bürgermeister) wurde am 24. August 1768 in Leiden versteigert (Lugt I., Nr. 1708) – Kat. Aukt. Bremen Juny 1827, Nr. 22, S. 11
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1904 Dr. Ludwig August Lürman, 1938 durch den Galerieverein für die Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen erworben, 1943 nach Schloss Karnzow ausgelagert, seitdem Verbleib unbekannt: Wohnzimmer, Catalog No. 49 (in Bleistift, Anm. d. Verfasserin): J. Steen, d. Schreiblehrer (...), 50,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) A (Abschrift der Taxation v. 1870 (Dreyer), S. 1) – A. – Dr. A. L. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 49, S. 24) August: Steen (...) 50 (Aufteilung unter die 3 Kinder d. Bgm. A. L.) – 1904, Dr. med Aug. Lürman (Fedelhören) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 49, S. 24) – Herr Dr. med. A. Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 335, S. 123/124) – Herr Dr. August Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 35, S. 11 u. 12) – Früher in der bremischen Sammlung des Ältermanns Lürman; von dessen Erben Erben 1938 durch den Galerie-Verein erworben, RM 2.200 (Inventarbuch KH Bremen 1938, Nr. 479, o.S.) – Inv. Nr. 479-1938/2; erworben durch den Galerieverein von den Lürman-Erben 1938 (...) Ausgelagert 1943 nach Schloß Karnzow, Kreis Kyritz/Mark Brandenburg, seitdem verschollen (Höper 1990, S. 348)
Motivbeschreibung	<i>Der Dorfschulmeister, einige Knaben im Schreiben unterrichtend</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 49, S. 24). Ein Dorfschulmeister in Mitten seiner Schuljugend eifrig in seinem Berufe beschäftigt (Kat. Aukt. Bremen Juny 1827, Nr. 22, S. 11). Ein Dorfschulmeister sitzt nach rechts gewendet am Schreibtisch, rechts von ihm übt sich ein Knabe im Schreiben, hinten links ein anderer Junge am Fenster, zwischen ihnen ein dritter, der sich dem Schulmeister zuwendet (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 335, S. 123/124).

	In einem Zimmer mit dem Rücken gegen den Kamin, sitzt am Tisch ein Schulmeister in schieferblauen Rock und schieferblauer Mütze, mit der linken Hand auf einen schreibenden Knaben deutend. In der rechten Hand hält er eine hölzerne Klatsche. Auf dem Tisch Messer, Tintenfaß und Buch. Hinter dem schreibenden Knaben steht ein anderer Knabe, weinend den Hut in der linken Hand haltend. Links von ihm am Fenster, vom Rücken gesehen, ein dritter Knabe mit blauer Mütze. Ausblick durch das vergitterte Fenster auf Bäume und den graublauen Himmel (Inventarbuch KH Bremen 1938, Nr. 479, o.S.).
Notizen	- <i>bezl.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 49, S. 24) – Bezeichnet (Kat. Aukt. Bremen Juny 1827, Nr. 22, S. 11) – Bezeichnet unten links: J. Steen (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 335, S. 123/124) – Bezeichnet links unten in der Ecke: „Steen“ (Inventarbuch KH Bremen 1938, Nr. 479, o.S.) – Signiert - Abbildung vorhanden (Fotomappe KH Bremen, Nr. 3691), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Alltögl. Leben/Genre, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	- Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 335, S. 123/124 - Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 35, S. 12
Literatur	- Kat. Aukt. P. Caauw, Leiden 24.8.1768, Nr. 10 (aus Höper 1990, S. 348) - Tobias van Westrheene: Jan Steen. Etude sur l' art en Hollande. Den Haag 1856, Nr. 255 (aus Höper 1990, S. 348) - Kat. Aukt. Bremen Juny 1827, Nr. 22, S. 11 - Kat. Slg. Lürman, Nr. 49, S. 24 - Pauli 1904, S. 167 u. 172 - Pauli 1905, S. 35, 63 - Hofstede de Groot, Bd. I., 1907, Nr. 293, S. 72 - Inventarbuch KH Bremen 1938, Nr. 479, o.S. - weitere Literatur, siehe Höper 1990, S. 348 - Herzogenrath 1997, S. 29, Abb. 26



Kat. Slg. Lürman Nr. 49

Kat. Slg. Lürman Nr. 50

Künstler	<i>Pierre Subleyras</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 50, S. 24) – Pierre Subleyras (Uzès 1699– 1749 Rom) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 343, S. 126) – dasselbe AKL Index
Titel	Fusswaschung der Magdalena (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 343, S. 126) – Gastmahl des Simon (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 36, S. 12)
Datierung	Unbekannt
Material	Auf Kupfer (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 343, S. 126) – auf Kupfer (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 153, S. 23) – Öl auf Kupfer
Maße	25,5 x 62 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 343, S. 126) – 24 x 61 cm (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 153, S. 23) – 25 x 61, 5 cm
Provenienz	<i>Früher im Cabinet von Ludwig XVI.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 50, S. 24) – Früher in der Sammlung des Königs Ludwigs XVI. von Frankreich (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 343, S. 126)
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, danach Anton Ludwig August Lürman, danach Dr. Kurt Lürman, heute Privatbesitz: Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 50, S. 24) – 7. Nicht aufgehängte Bilder: No. 163, Subleyras – Christus und Magdalena: 500 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 6) – Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 153, S. 23 – 1904, Aug. Lürman (Hollerallee) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 50, S. 24) – Herr Rechtsanwalt Aug. Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 343, S. 126) – Herr Rechtsanwalt August Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 36, S. 12)
Motivbeschreibung	<i>Das Gastmahl bei den Pharisäern mit Christus u. Magdalena</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 50, S. 24) An dem Gastmahl des Pharisäers sitzt links Christus im roten Gewande mit blauem Mantel lose umhüllt und wendet sich mit erhobener Rechten nach links der Magdalena zu, die seinen Fuss mit ihren Haaren trocknet (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 343, S. 126) Inneres eine Sales (sic!) mit Säulen-Architektur. An einem reich mit Speisen bedeckten Tische zahlreiche Gäste, unter denen Christus, welchem Magdalena die Füße salbt. Prächtiges, figurenreiches Bild auf Kupfer (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 153, S. 23)
Notizen	- Unbezeichnet (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 343, S. 126) - Abbildung vorhanden (fotografiert von der Verfasserin), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Neues Testament, 18. Jhdt., Französisch
Ausstellungen	- Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 343, S. 126 - Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 36, S. 12
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 50, S. 24 - Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 153, S. 23 - Pauli: 1904, S. 175



Kat. Slg. Lürman Nr. 50

Kat. Slg. Lürman Nr. 51

Künstler	<i>Ferd. Boll</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 51, S. 25) – Bol, Ferdinand (Dordrecht 1616–1680 Amsterdam) (AKL XII, 1996, S. 358)
Titel	Porträt
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unsicher: viell. Kat. Aukt. Bremen April 1841, Nr. 55, S. 9
Verbleib	Unbekannt
Motivbeschreibung	<i>Bildnis einer alten Frau</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 51, S. 25)
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Porträt, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Viell. Kat. Aukt. Bremen April 1841, Nr. 55, S. 9 (Rembrandts Schule (Ferd. Bol ? vielleicht auch von Rembrandt selbst.): Brustbild einer alten Frau (Rembrandts Mutter?), mit einem weissen Tuch um den Kopf und darüber einen weiten schwarzen Regenmantel. Geistreiches wohl erhaltenes Bildchen. Holz, gold. R. hoch 9, breit 7) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 51, S. 25

Kat. Slg. Lürman Nr. 52

Künstler	<i>B. Flamael</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 52, S. 25) – B. Flamael (?) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 161, S. 65) – Flämische Schule (XVII. Jahrhundert) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 120, S. 18)
Titel	Berauschter Silen (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 161, S. 65)
Datierung	Unbekannt
Material	Leinwand, G.-R. (=goldener Rahmen) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 120, S. 18) – Leinwand (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 161, S. 65)
Maße	31 x 31 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 161, S. 65) – 29 x 29 cm (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 120, S. 18)
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, danach Anton Ludwig August Lürman, danach Verbleib unbekannt: 1. Gemälde Saal: No. 22, Flamael – Silen: 100 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 2) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 52, S. 25) – Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 120, S. 18 – 1904, Aug. Lürman (Hollerallee) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 52, S. 25) – Herr Rechtsanwalt Aug. Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 161, S. 65)
Motivbeschreibung	<i>Ein am Boden liegender berauschter Silen. Eine Bachantin hat seinen linken Arm erfaßt u. sucht ihm wieder aufzuhelfen. Dahinter ein Faun, in der einen Hand einen Weinkrug u. mit der anderen ein Weinglas in die Höhe haltend. – Drei Knaben vollenden die ganze launige Scene</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 52, S. 25). Ein beliebter Silen liegt berauscht am Boden. Ein Weib fasst ihn am Arm, um ihn zu erheben. Hinter ihm ein Faun mit einem Weinglas, ein trinkender Knabe und rechts zwei andere Knäblein (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 161, S. 65). Im Vordergrund einer Landschaft Satyr, Nymphe und Amoretten bei einem trunkenen Silen (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 120, S. 18).
Notizen	- Unbezeichnet. Der Künstlernamen entstammt dem alten Katalog der Lürmanschen Sammlung (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 161, S. 65). - Zuschreibung hat sich geändert (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 120, S. 18)
Fazit/Statistik	Mythologische Darstellungen, 17. Jhdt., Flämisch
Ausstellungen	Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 161, S. 65
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 52, S. 25 - Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 120, S. 18

Kat. Slg. Lürman Nr. 53 u. 54

Künstler	<i>C. W. Dietrich</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 53 u. 54, S. 26) – Chr. W. E. Dietrich (Weimar 1712–1774 Dresden) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 149, S. 60) – Dietrich, Christian Wilhelm Ernst (Weimar 1712–1774 Dresden) (AKL XXVII, 2000, S. 297)
Titel	Pastorale (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 149, S. 60) – Hirtenfamilie in der römischen Campagna (Inventarbuch KH Bremen 1904, Nr. 269, S. 139) – Hirtenfamilie in der Campagna (Höper 1990, S. 116)
Datierung	Bezeichnet unten rechts: D. 1765 (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 149, S. 60) – 1765 (Höper 1990, S. 116)
Material	Leinwand (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 149, S. 60) – Öl auf Leinwand (Höper 1990, S. 116)
Maße	55 x 79 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 149, S. 60) – 54, 5 x 79 cm (Inventarbuch KH Bremen 1904, Nr. 269, S. 139)
Provenienz	<i>Aus Canicoffs Sammlung</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 53 u. 54, S. 26) – Aus der Sammlung des Fürsten Canikoff (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 149, S. 60) – Slg. Fürst Canikoff, Dresden (Höper 1990, S. 116) – Die Sammlung des kaiserlich russischen Gesandten von Canicof wurde im März 1830 in Dresden versteigert (Lugt II., Nr. 12254)
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1904 eines der Bilder an die Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen (bis heute), das andere an Friedrich August Theodor Lürman, Verbleib danach unbekannt: Wohnzimmer, Catalog No. 53/54: C. W. Dietrich (...), 300,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) – Theo: No. 53 Dietrich (...) 150 (Aufteilung unter die 3 Kinder d. Bgm. A. Lürman) – Th (Abschrift der Taxation v. 1870 (Dreyer), S. 1) – A. – Ein Bild Kunsthalle, ein Bild Th. L. (Abschrift Kat. Lürman, Nr. 53 u. 54, S. 26) – 53: 1904, Kunsthalle, 54: 1904, Senator Lürman (Kat. Slg. Lürman, Nr. 53 u. 54, S. 26) – Herr Senator Dr. Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 149, S. 60) – Nach dem Tode meines sel. Vaters 13. October 1902 (Bgm. August Lürman, Anm. d. Verfasserin) sind in meinen Besitz übergegangen von dem im Katalog mit „A“ bezeichneten Bildern: 16. No. 53. C. W. Dietrich, Landschaft (...) sämtlich im Salon (...), Th. L. (handschriftliche Auflistung von Theodor Lürman, Blumenstraße 16, Bremen) – Geschenk der Erben des Herrn Bürgermeister Lürman (Inventarbuch KH Bremen 1904, Nr. 269, S. 139) – Geschenk der Erben des Bürgermeisters August Lürman 1904 (a.d. KH Bremen) (Höper 1990, S. 116)
Motivbeschreibung	<i>Zwei Landschaften</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 53 u. 54, S. 26) Italienische Landschaft mit Hirt und Heerde (Verz. b.d. Eröffnung d. neuen KH Ausst. 1849, Nr. 319, S. 39) Pastorale. Unterhalb einer links aufsteigenden Anhöhe tanzt ein Schäferpaar, dem ein paar Burschen auf Flöte und Geige aufspielen. Um sie sind Rinder und Schafe gelagert. Oben links auf der Höhe eine Bogenruine. Rechts im Hintergrund auf einer Anhöhe eine verfallene Burg (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 149, S. 60). An dem Abhang eines Berges, der rechts hinaufsteigt (sic!) sind Hirten bei ihren Kindern und Schafen versammelt. Ein junger Bursch, mit einem Stab in der Linken lehnt an einem braunen Stier. 1ter steht links von der Mitte. Rechts sitzt eine junge Mutter mit einem kleinen Mädchen auf dem Schafe. Ein Mann, der vor ihr kniet, hält dem Kinde eine Puppe vor. In der Mitte spielt ein Knabe mit einem Zicklein. Hinten ziehen Hirten mit Rindern und Schafen den Berg hinan. Links eine Thorinne und Ausblick über die Campagna (Inventarbuch KH Bremen 1904, Nr. 269, S. 139). Im friedlichen Beisammensein sind vor einem Felsen Hirten mit ihren Schafen und Rindern vereint. Ein kleiner Junge spielt mit einem Böcklein, ein Mann erheitert das Kind auf dem Schoß der Mutter rechts mit einer Puppe. Die Ruine eines antiken Rundsockels zeigt eine bacchantische Szene. Links geht der Blick über eine Ruine und vorbeiziehende Hirten in die weite italienische Landschaft (Höper 1990, S. 116).
Notizen	- <i>Von No 53 ein schönes aquatinta Blatt</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 53 u. 54, S. 26) <i>mit einem Stern gekennzeichnet = unverkäuflich</i> , Eigentum des Herrn Aelterm. Lürman (Verz. b.d. Eröffnung d. neuen KH Ausst. 1849, Nr. 319, S. 39) - Von Herrn Senator Dr. Lürman zur Ausstellung empfangen: 1 Dietrich, Landschaft (...), Bremen, 26. 9. 04, Carl Schumacher (Leihschein d. KH Bremen) - Bezeichnet unten rechts: D. 1765 (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 149, S. 60) – Bezeichnet unten links! D 1763 (...) Eine Reproduktion des Bildes in einer Aquatintaätzung soll existieren (Inventarbuch KH Bremen 1904, Nr. 269, S. 139) – bez. u.l.: D 1765 (Höper 1990, S. 116) – Signiert - Abbildung vorhanden (Fotomappe KH Bremen, Nr. 518), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Landschaft, 18. Jhdt., Deutsch

Ausstellungen	<ul style="list-style-type: none"> - Viell. Kat. Ausst. KV Bremen 1829, Nr. 38, S. 6 (C. W. E. Dierich: Landschaft im Style von Everdingen) - Verz. b.d. Eröffnung d. neuen KH Ausst. 1849, Nr. 319, S. 39 - Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 149, S. 60
Literatur	<ul style="list-style-type: none"> - Kat. Slg. Lürman, Nr. 53 u. 54, S. 26 - Inventarbuch KH Bremen 1904, Nr. 269, S. 139 - Jahresbericht 1903/04, S. 5 - weitere Literatur, siehe Höper 1990, S. 116



Kat. Slg. Lürman Nr. 53 od. 54

Kat. Slg. Lürman Nr. 55

Künstler	<i>Joh. Rietschoof</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 55, S. 26) – Rietschoof, Jan Claesz. (Hoorn 1652– 1719 Hoorn) (AKL Index)
Titel	Marine
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1904 Verbleib unbekannt: Im Nebenzimmer, Catalog No. 55: Rietschoof (...), 50,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) – A. – ? (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 55, S. 26)
Motivbeschreibung	<i>Marine. Schön als wäre es von seinem Lehrer Backhuysen</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 55, S. 26)
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Marine, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 55, S. 26

Kat. Slg. Lürman Nr. 56

Künstler	<i>Bleker</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 56, S. 27) – Gerrit Claesz Bleker (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 117, S. 49/50) – G. C. Bleecker (gestorben 1656) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 106, S. 16) – Bleker, Gerrit Claesz. (erwähnt zwischen 1625 und 1655) (Archiv AKL (Supplement))
Titel	Die Weiber von Weinsberg (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 117, S. 49/50)
Datierung	Bezeichnet in der Mitte unten: Bleker F. 1633 (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 117, S. 49/50)
Material	Eichenholz (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 117, S. 49/50) – Holz, G.R. (=goldener Rahmen) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 106, S. 16)
Maße	59 x 71 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 117, S. 49/50) – 59 x 70 cm (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 106, S. 16)
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, danach Anton Ludwig August Lürman, Verbleib danach unbekannt: 1. Gemälde Saal: No. 83, G. C. Bleker – Die Weiber von Weinsberg: 400 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 1) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 56, S. 27) – Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 106, S. 16 – Herr Rechtsanwalt Aug. Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 117, S. 49/50)
Motivbeschreibung	<i>Auszug der Weiber von Weinsberg mit ihren Männern vor Kaiser Conrad III</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 56, S. 27). Links hält auf weissem Rosse der Kaiser Conrad III., neben ihm Scharen von Lanzenreitern, rechts naht sich der Zug der Weinsberger Weiber, die ihre Gatten auf dem Rücken davon tragen. Im Hintergrunde die Mauer von Weinsberg, darunter im Tal das Zeltlager des Kaisers (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 117, S. 49/50). Die Weiber von Weinsberg. Der feindliche Feldherr sieht mit erstaunten Blicken den Zug der Frauen, welche ihre Männer auf dem Rücken tragen (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 106, S. 16).
Notizen	- Bezl. (Kat. Slg. Lürman, Nr. 56, S. 27) – Bezeichnet in der Mitte unten: Bleker F. 1633. Ein Gemälde desselben Gegenstandes vom Jahre 1624 wurde am 14. Okt. 1884 zu Amsterdam versteigert. (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 117, S. 49/50) – Mit dem Namen des Künstlers und der Jahreszahl bezeichnet (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 106, S. 16) - Abbildung vorhanden (Kat. Aukt. Lepke 1904, Abb. Nr. 100 (sic!), Tafel XIII), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Historische Darstellung, 17. Jhdt., Flämisch
Ausstellungen	Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 117, S. 49/50
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 56, S. 27 - Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 106, S. 16 u. Abb. Nr. 100 (sic!), Tafel XIII



Kat. Slg. Lürman Nr. 56

Kat. Slg. Lürman Nr. 57

Künstler	<i>Constantin Netscher</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 57, S. 27) – C. Netscher (Verz. b.d. Eröffnung d. neuen KH Ausst. 1849, Nr. 329, S. 40) – Netscher, Constantin (Den Haag 1668–1723 Den Haag) (AKL Index)
Titel	Portrait (Verz. b.d. Eröffnung d. neuen KH Ausst. 1849, Nr. 329, S. 40)
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unsicher: viell. Kat. Aukt. Bremen 1811 (Slg. Oelrichs), Nr. 178, S. 43 oder Verz. b.d. Eröffnung d. neuen KH Ausst. 1849, Nr. 329, S. 40
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Verbleib unbekannt: Viell. 3. Mittelzimmer, hinten: No. 98, Unbekannt – Portrait eines Architekten: 100 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 3) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 57, S. 27)
Motivbeschreibung	<i>Schönes männliches Portrait eines Architekten</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 57, S. 27)
Notizen	(mit einem Stern gekennzeichnet = unverkäuflich) (Eigenthum des Herrn Aelterm. Lürman) (Verz. b.d. Eröffnung d. neuen KH Ausst. 1849, Nr. 329, S. 40)
Fazit/Statistik	Porträt, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Verz. b.d. Eröffnung d. neuen KH Ausst. 1849, Nr. 329, S. 40
Literatur	- Viell. Kat. Aukt. Bremen 1811 (Slg. Oelrichs), Nr. 178, S. 43 (Netscher (Constantin): Le portrait d'un homme de qualité) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 57, S. 27

Kat. Slg. Lürman Nr. 58

Künstler	<i>Jan Wildens</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 58, S. 28) – Jan Wildens (1586–1653) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 168, S. 25) – Wildens, Jan (Antwerpen 1584–1653 Antwerpen) (AKL Index)
Titel	Stadtansicht bei Mondschein
Datierung	Unbekannt
Material	auf Holz gemalt, G.-R. (=goldener Rahmen) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 168, S. 25)
Maße	56 x 81 cm (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 168, S. 25)
Provenienz	<i>Aus Meinertzhagen Sammlung</i> (sic!) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 58) – konnte nicht verifiziert werden
Verbleib	Nach 1862 Theodor Lürman, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, Verbleib danach unbekannt: 1. Gemälde Saal: No. 58, J. Wildens – Mondschein Landschaft: 600 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 1) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 58, S. 28) – Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 168, S. 25
Motivbeschreibung	<i>Mondschein-Landschaft</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 58, S. 28) Niederländische Stadtansicht mit Kanal im Vordergrund, auf welchem mehrere Schiffe vor Anker. Mondbeleuchtung. Vorzüglich in der Farbe (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 168, S. 25).
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Stadtansicht, 17. Jhdt., Flämisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 58, S. 28 - Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 168, S. 25

Kat. Slg. Lürman Nr. 59

Künstler	<i>P. Wouvermann</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 59, S. 28) – Wouwermann, Philips (Haarlem 1619–1668 Haarlem) (AKL Index)
Titel	Die Heuernte (Hofstede de Groot, Bd. II., 1908, Nr. 963 b, S. 566)
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	<i>Früher bei Sen. Dr. Castendyk</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 59, S. 28) – Entweder Dr. Gerhard Castendyk (1769–1801) oder Dr. Bruno Castendyk (1771–1814) (Bremen) – nicht verifizierbar
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Wilhelmine Louise oder Anna Wilhelmine Lürman, beide verh. Kulenkampff, Verbleib danach unbekannt: 1. Gemälde Saal: No. 64, P. Wouvermann (?) – Heuernte: 300 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 2) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 59, S. 28) – 1904, Dr. med Kulenkampff (Kat. Slg. Lürman, Nr. 59, S. 28)
Motivbeschreibung	<i>Die Heu Ärndte</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 59, S. 28)
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Alltäg. Leben/Genre, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 59, S. 28 - Parthey II., Nr. 163, S. 808 (Slg. Lürman Bremen) - Pauli 1904, S. 174 - Hofstede de Groot, Bd. II., 1908, Nr. 963 b, S. 566

Kat. Slg. Lürman Nr. 60

Künstler	<i>Chr. Stöcklin</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 60, S. 29) – Stöcklein (Kat. Ausst. KV Bremen 1829, Nr. 151, S. 15) – Stöcklin, Christian (Genf 1741–1795 Frankfurt a. M.) (AKL Index)
Titel	Kircheninterieur
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unsicher: viell. Kat. Aukt. Bremen März 1827, Nr. 37, S. 7 od. 38, S. 8 oder Kat. Aukt. Juny 1827, Nr. 17, S. 10 oder Kat. Ausst. KV Bremen 1829, Nr. 151, S. 15
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Charlotte Emilie Lürman, verh. zu Putlitz, danach Erika v. d. Schulenburg, heute Privatbesitz: alle weiteren Angaben (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	<i>Innere einer Kirche zu Frankfurt a/m</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 60, S. 29) Das Innere einer Kirche (Kat. Ausst. KV Bremen 1829, Nr. 151, S. 15)
Notizen	Abbildung vorhanden (Familienarchiv B. v. Barsewisch), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Architektur, 18. Jhdt., Deutsch
Ausstellungen	Viell. Kat. Ausst. KV Bremen 1829, Nr. 151, S. 15
Literatur	- Viell. Kat. Aukt. Bremen März 1827, Nr. 37, S. 7 od. 38, S. 8 (Stöcklein: Auf Kupfer, 13 Zoll hoch, 11 ½ Zoll breit. In goldenem Rahmen. Das Innere einer Kirche. Sehr fleissig und geistreich ausgemaltes Bildchen. (S. 7) od. Derselbe Meister: Ähnlicher Gegenstand (S. 8)) - Viell. Kat. Aukt. Juny 1827, Nr. 17, S. 10 (Adrian Stöcklin: Auf Holz, 12 Zoll hoch, 9 Zoll breit. In goldenem Rahmen. Das Innere einer gothischen Kirche, in schönem Helldunkel practisch gemalt. Mit des Künstlers Namen bezeichnet) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 60, S. 29



Kat. Slg. Lürman Nr. 60

Kat. Slg. Lürman Nr. 61 od. 62

Künstler	<i>Fr. Moucheron</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 61 od. 62, S. 29) – Frederick de Moucheron (Amsterdam 1633–1686 Amsterdam) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 272, S. 102) – Moucheron, Frederik de (Emden 1633–1686 Amsterdam) (AKL Index)
Titel	Landschaft (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 272, S. 102) – Landschaft (Reiter links im Bild)
Datierung	Unbekannt
Material	Eichenholz (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 272, S. 102) – Öl auf Holz
Maße	32 x 40,5 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 272, S. 102) – 31, 5 x 40, 6 cm
Provenienz	<i>Früher in der Familie Wichelhausen in der Ansgariithorstraße</i> (Bremen) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 61 u. 62, S. 29) – (F. J. Wichelhausen, Kaufmann, wohnte 1844 in der Ansgariithorstraße 14, BA 1844, S. 295) – Viell. aber sehr vage Kat. Aukt. Bremen Juni 1826, Nr. 116, S. 24 u. Nr. 132, S. 27 oder Kat. Ausst. KV Bremen 1833, Nr. 35, S. 6 oder Nr. 111, S. 13 (könnte aber auch Leihgabe sein)
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1904 Friedrich August Theodor Lürman, danach August Lürman, heute Familienstiftung Gans zu Putlitz: Wohnzimmer, Catalog No. 61/62: Fr. Moucheron (...), 80,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) – A. – Th. L. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 61 u. 62, S. 29) – 1904, Sen. Lürman (Kat. Slg. Lürman, Nr. 61 od. 62, S. 29) – Herr Senator Dr. Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 272, S. 102) – Theo: No. 61, 62 Moucheron (...) 80 (Aufteilung unter die 3 Kinder d. Bgm. A. L.) – Th (Abschrift der Taxation v. 1870 (Dreyer), S. 1) – Nach dem Tode meines sel. Vaters 13. October 1902 (Bgm. August Lürman, Anm. d. Verfasserin) sind in meinen Besitz übergegangen von dem im Katalog mit „A“ bezeichneten Bildern: 17. No. 61. Moucheron, Landschaft im braunen Ton (...) sämtlich im Salon (...), Th. L. (handschriftliche Auflistung von Theodor Lürman, Blumenstraße 16, Bremen) – Nach dem Tode meines sel. Vaters 13. October 1902 (Bgm. August Lürman, Anm. d. Verfasserin) sind in meinen Besitz übergegangen von dem im Katalog mit „A“ bezeichneten Bildern: 19. No. 62. Moucheron, Landschaft im braunen Ton, Jagdbild (...) Herrenzimmer (...), Th. L. (handschriftliche Auflistung von Theodor Lürman, Blumenstraße 16, Bremen) – 5. Moucheron: Waldweg: 6000 M. (Schätzung von Gemälden im Besitz von Frau Senator Dr. Lürman, vorgenommen von Prof. Dr. E. Waldmann, 18.3.1942) – alle weiteren Angaben (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)

Motivbeschreibung	<p><i>Zwei Landschaften, gleich ausgezeichnet durch geistreichen Entwurf als leichte Ausführung</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 61 od. 62, S. 29).</p> <p>Auf einem Berge, der sich links am Waldesrande hinzieht, trabt ein Reiter, gefolgt von einem Burschen und zwei Hunden (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 272, S. 102).</p>
Notizen	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Bezl.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 61 u. 62, S. 29) – Bezeichnet rechts unten: Moucheron. Gegenstück zum folgenden (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 272, S. 102) – a.d. Rückseite m. Kugelschreiber: Lürmann (sic!) (Verfasserin) - Von Herrn Senator Dr. Lürman zur Ausstellung empfangen: 2 Moucheron, Landschaften (...), Bremen, 26. 9. 04, Carl Schumacher (Leihschein d. KH Bremen) - Abbildung vorhanden (Familienarchiv B. v. Barsewisch), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Landschaft, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	<ul style="list-style-type: none"> - Viell. Kat. Ausst. KV Bremen 1833, Nr. 35, S. 6 oder Nr. 111, S. 13 (J. Moucheron: Landschaft mit Abendbeleuchtung (S. 6) oder J. Moucheron: Abendlandschaft (S. 13)) - Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 272, S. 102
Literatur	<ul style="list-style-type: none"> - Kat. Slg. Lürman, Nr. 61 od. 62, S. 29 - Viell. aber sehr vage Kat. Aukt. Bremen Juny 1826, Nr. 116, S. 24 u. Nr. 132, S. 27 (Friedrich Moucheron: Mit Figuren reich belebte landschaftliche Darstellung in grosser schöner Behandlung (S. 24) und Friedrich Moucheron: Pendant zu No. 116. Eine mit schattenvollen Baumgruppen und Figuren verzierte Landschaft, mit schöner durch einen reinen Himmel begünstigten Aussicht, in warme und durchsichtigem Colorit. (S. 27))



Kat. Slg. Lürman Nr. 61 od. 62

Kat. Slg. Lürman Nr. 61 od. 62

Künstler	<i>Fr. Moucheron</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 61 od. 62, S. 29) – Frederick de Moucheron (Amsterdam 1633–1686 Amsterdam) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 273, S. 103) – Moucheron, Frederik de (Emden 1633–1686 Amsterdam) (AKL Index)
Titel	Landschaft (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 273, S. 103) – Landschaft (Reiter mit Speiß nach links)
Datierung	Unbekannt
Material	Eichenholz (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 273, S. 103) – Öl auf Holz
Maße	32 x 40,5 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 273, S. 103) – 31, 6 x 40, 5 cm
Provenienz	<i>Früher in der Familie Wichelhausen in der Ansgariithorstraße</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 61 u. 62, S. 29) – (F. J. Wichelhausen, Kaufmann, wohnte 1844 in der Ansgariithorstraße 14, BA 1844, S. 295) – Viell. aber sehr vage Kat. Aukt. Bremen Juny 1826, Nr. 116, S. 24 u. Nr. 132, S. 27 oder Kat. Ausst. KV Bremen 1833, Nr. 35, S. 6 oder Nr. 111, S. 13 (könnte aber auch Leihgabe sein)
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1904 Friedrich August Theodor Lürman, danach August Lürman, heute Familienstiftung Gans zu Putlitz: Wohnzimmer, Catalog No. 61/62: Fr. Moucheron (...), 80,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) – A. – Th. L. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 61 u. 62, S. 29) – 1904, Sen. Lürman (Kat. Slg. Lürman, Nr. 61 od. 62, S. 29) – Herr Senator Dr. Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 272, S. 102) – Theo: No. 61, 62 Moucheron (...) 80 (Aufteilung unter die 3 Kinder d. Bgm. A. L.) – Th (Abschrift der Taxation v. 1870 (Dreyer), S. 1) – Nach dem Tode meines sel. Vaters 13. October 1902 (Bgm. August Lürman, Anm. d. Verfasserin) sind in meinen Besitz übergegangen von dem im Katalog mit „A“ bezeichneten Bildern: 17. No. 61. Moucheron, Landschaft im braunen Ton (...) sämtlich im Salon (...), Th. L. (handschriftliche Auflistung von Theodor Lürman, Blumenstraße 16, Bremen) – Nach dem Tode meines sel. Vaters 13. October 1902 (Bgm. August Lürman, Anm. d. Verfasserin) sind in meinen Besitz übergegangen von dem im Katalog mit „A“ bezeichneten Bildern: 19. No. 62. Moucheron, Landschaft im braunen Ton, Jagdbild (...) Herrenzimmer (...), Th. L. (handschriftliche Auflistung von Theodor Lürman, Blumenstraße 16, Bremen) – 5. Moucheron: Waldweg: 6000 M. (Schätzung von Gemälden im Besitz von Frau Senator Dr. Lürman, vorgenommen von Prof. Dr. E. Waldmann, 18.3.1942) – alle weiteren Angaben (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	<i>Zwei Landschaften, gleich ausgezeichnet durch geistreichen Entwurf als leichte Ausführung</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 61 od. 62, S. 29). Durch eine sumpfige Niederung, die zwischen bewaldeten Bergen liegt, sprengt ein Jäger zu Pferde mit zwei Hunden hinter einem Hasen her (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 273, S. 103).
Notizen	- <i>Bezl.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 61 u. 62, S. 29) – Signiert - Von Herrn Senator Dr. Lürman zur Ausstellung empfangen: 2 Moucheron, Landschaften (...), Bremen, 26. 9. 04, Carl Schumacher (Leihschein d. KH Bremen) - a.d. Rückseite zwei Siegel: bräunl./dunkelrot: mit Blumengirlande u. Initiale rot (unkenntlich) - Abbildung vorhanden (Familienarchiv B. v. Barsewisch), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Landschaft, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	- Viell. Kat. Ausst. KV Bremen 1833, Nr. 35, S. 6 oder Nr. 111, S. 13 - Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 273, S. 103
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 61 od. 62, S. 29 - Viell. aber sehr vage Kat. Aukt. Bremen Juny 1826, Nr. 116, S. 24 u. Nr. 132, S. 27 (Friedrich Moucheron: Mit Figuren reich belebte landschaftliche Darstellung in grosser schöner Behandlung (S. 24) und Friedrich Moucheron: Pendant zu No. 116. Eine mit schattenvollen Baumgruppen und Figuren verzierte Landschaft, mit schöner durch einen reinen Himmel begünstigten Aussicht, in warme und durchsichtigem Colorit. (S. 27))



Kat. Slg. Lürman Nr. 61 od. 62

Kat. Slg. Lürman Nr. 63

Künstler	<i>Cornelius Holstein</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 63, S. 30) – Holsteijn, Cornelis (Haarlem 1618–1758 Amsterdam) (AKL Index)
Titel	Entführung des Ganymed
Datierung	Unbekannt
Material	Leinwand. Schwarzer Rahmen (Kat. Aukt. Bremen 1825, Nr. 11, S. 2)
Maße	29 x 22 Zoll (Kat. Aukt. Bremen 1825, Nr. 11, S. 2)
Provenienz	<i>Aus der Lambertschen Sammlung</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 63, S. 30) – viell. Kat. Aukt. Bremen 1825, Nr. 11, S. 2 oder Kat. Aukt. Bremen 1829, Nr. 117, S. 22/23
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Charlotte Emilie Lürman, verh. zu Putlitz, danach Elisabeth v. Barsewisch, 1945 in Perleberg (Brandenburg) verloren: 6. Wohnzimmer, vorn: No. 186, Holsteijn – Raub des Ganymed: 400 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 6) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 63, S. 30) – alle weiteren Angaben (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	<i>Ganymed zum Olymp entführt</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 63, S. 30) Ganymed vom Adler zum Olymp entführt. Seine Gespielen blicken ihm erschrocken nach. Rubensche Form und Farbe; gute Gruppierung und Beleuchtung und leichte geistvolle Behandlung bezeigen die Verdienste dieses Künstlers (Kat. Aukt. Bremen 1825, Nr. 11, S. 2).
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Mythologische Darstellung, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Aukt. Bremen 1825, Nr. 11, S. 2 - Kat. Aukt. Bremen 1829, Nr. 117, S. 22/23 (gleicher Wortlaut wie in Kat. Aukt. Bremen 1825, Nr. 11, S. 2) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 63, S. 30

Kat. Slg. Lürman Nr. 64

Künstler	<i>Ertebout Abshoven</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 64, S. 30) – Ferdinand von Apshoven (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 7, S. 11) – Apshoven, Ferdinand d. Ä. (Antwerpen 1576–1654 Antwerpen) (AKL IV, 1992, S. 588) oder Apshoven, Ferdinand d. J. (Antwerpen 1630–1694 Antwerpen) (AKL IV, 1992, S. 588)
Titel	Die Raucher (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 7, S. 11)
Datierung	Unbekannt
Material	Leinwand (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 7, S. 11)
Maße	45,5 x 43 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 7, S. 11)
Provenienz	Unsicher: viell. Kat. Aukt. Bremen März 1828, Nr. 56, S. 13
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1904 Dr. Ludwig August Lürman, danach Verbleib unbekannt: Zimmer oben nach hinten, Catalog No. 64: Abshoven (...), 35,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 2) –A. – Dr. A. L. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 64, S. 30) – 1904, Dr. med. Aug. Lürman (Fedelhören) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 64, S. 30) – Herr Dr. med. A. Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 7, S. 11) – August: Abshoven (...) 35 (Aufteilung unter die 3 Kinder d. Bgm. A. L.) – A (Abschrift der Taxation v. 1870 (Dreyer), S. 2)
Motivbeschreibung	<i>Rauchende Bauern. – Ein Alter trocknet seinen feuchten Taback über einem irdenen Topf mit glimmenden Kohlen, indem er zugleich darüber lächelt, daß seinem jüngeren Nachbar die Pfeife nicht brennen will</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 64, S. 30). In einer Schenke sind drei Bauern versammelt. Der eine, welcher links sitzt, hält einen Bierkrug in der Linken und eine Tonpfeife in der Rechten. Ein Zweiter rechts macht sich mit dem Tabak zu schaffen, den er in einer Papiertüte hält; zwischen beiden ein Dritter, der sich die Pfeife stopft (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 7, S. 11).
Notizen	- Unbezeichnet (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 7, S. 11) - Zuschreibung nicht ganz klar
Fazit/Statistik	Alltögl. Leben/Genre, 17. Jhdt., Flämisch
Ausstellungen	Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 7, S. 11
Literatur	- Viell. Kat. Aukt. Bremen März 1828, Nr. 56, S. 13 (Ertebout Abshoven: Ein Sackpfeifer und zwei Tanzende vor einer ländlichen Wohnung. So klar und geistreich wie von D. Teniers) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 64, S. 30

Kat. Slg. Lürman Nr. 65

Künstler	<i>J. van Hugtenburg</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 65, S. 31) – Huchtenburg (Verz. b.d. Eröffnung d. neuen KH Ausst. 1849, Nr. 325, S. 40) – Huchtenburg, Jacob van (Haarlem 1640/1645–vor 1675 Amsterdam) (AKL Index)
Titel	Bataille (Verz. b.d. Eröffnung d. neuen KH Ausst. 1849, Nr. 325, S. 40)
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	<i>aus der Lambertschen Sammlung</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 65, S. 31) – Viell. Kat. Aukt. Bremen 1811 (Slg. Oelrichs), Nr. 117 od. 118, S. 29
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Charlotte Emilie Lürman, verh. zu Putlitz, danach Erika v. der Schulenburg, verkauft 1957 durch Auktionshaus Hauswedell in Hamburg, danach Verbleib unbekannt: Viell. 3. Mittelzimmer, hinten: No. 89, Huchtenburg – Schlacht: 400 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke`s Kunst-Auctions-Haus, S. 3) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 65, S. 31) – alle weiteren Angaben (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	<i>Gefecht vor einer bemannten Festung, deren Mauern u. Thürme im Mittelgrunde über Wolken von Dampf sichtbar sind. – Über einer Brücke dringt ein Theil der Besatzung hervor, um den Angriff der Belagerer abzuschlagen</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 65, S. 31).
Notizen	- <i>Bezl.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 65, S. 31) - <i>mit einem Stern gekennzeichnet = unverkäuflich:</i> Eigentum des Herrn Aelterm. Lürman (Verz. b.d. Eröffnung d. neuen KH Ausst. 1849, Nr. 325, S. 40)
Fazit/Statistik	Schlacht, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Verz. b.d. Eröffnung d. neuen KH Ausst. 1849, Nr. 325, S. 40

Literatur	<ul style="list-style-type: none"> - Viell. Kat. Aukt. Bremen 1811 (Slg. Oelrichs), Nr. 117 od. 118, S. 29 (Hugtenburg (Jean van): Deux grandes batailles entre des Européens et des Turcs. Sur toile) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 65, S. 31 - Pauli 1904, S. 174
------------------	--

Kat. Slg. Lürman Nr. 66

Künstler	<i>A. van der Neer</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 66, S. 31) – Aart v. d. Neer (Viell. Kat. Ausst. KV Bremen 1829, Nr. 113, S. 12) – A. van der Neer zugeschrieben (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 142, S. 21) – Neer, Aert van der d. Ä. (Amsterdam 1603–1677 Amsterdam) (AKL Index) oder Neer, Aert van der d. J. (erwähnt zwischen 1648 und 1695 Niederlande) (AKL)
Titel	Gracht bei Mondschein
Datierung	Unbekannt
Material	Auf Holz (...) Goldener Rahmen (Kat. Aukt. Bremen 1837, Nr. 1, S. 3) ↔ Leinwand, S. R. (=schwarzer Rahmen) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 142, S. 21)
Maße	7 x 12 Zoll (Kat. Aukt. Bremen 1837, Nr. 1, S. 3) – 17 x 28 cm (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 142, S. 21)
Provenienz	Kat. Ausst. KV Bremen 1829, Nr. 113, S. 12 (könnte aber auch Leihgabe sein) oder Kat. Aukt. Bremen 1837, Nr. 1, S. 3
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, Verbleib danach unbekannt: 6. Wohnzimmer, vorn: No. 170, v. d. Neer (?) – Mondschein: 150 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 5) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 66, S. 31) – Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 142, S. 21
Motivbeschreibung	<p><i>Eine Gracht in Amsterdam bei Mondschein</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 66, S. 31).</p> <p>Ansicht eines holländischen Canals bei Mondenschein (Viell. Kat. Ausst. KV Bremen 1829, Nr. 113, S. 12).</p> <p>Zwischen zwei Häuserreihen einer bedeutenden, holländischen Stadt zieht sich perspectivisch eine breite, an den Seiten mit Bäumen bepflanzte Gracht durch die Mitte des Bildes. Ueber den Häusern zur Rechten zeigt sich der aufgehende Mond; links im Vorgrunde flammt ein kleines Feuer. In der gewohnten, pikanten Beleuchtung des Meisters fleissig ausgeführtes Bildchen (Kat. Aukt. Bremen 1837, Nr. 1, S. 3).</p> <p>Kanal einer niederländischen Stadt bei aufgehendem Monde (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 142, S. 21).</p>
Notizen	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Bezl.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 66, S. 31) – Mit dem Monogramme des Meisters bezeichnet (Kat. Aukt. Bremen 1837, Nr. 1, S. 3) - Zuschreibung nicht ganz klar
Fazit/Statistik	Stadtansicht, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Kat. Ausst. KV Bremen 1829, Nr. 113, S. 12
Literatur	<ul style="list-style-type: none"> - Kat. Aukt. Bremen 1837, Nr. 1, S. 3 - Kat. Slg. Lürman, Nr. 66, S. 31 - Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 142, S. 21

Kat. Slg. Lürman Nr. 67

Künstler	<i>J. van Haansberge</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 67, S. 32) – Haensbergen, Johan van (Utrecht 1642–1705 Den Haag) (AKI Index)
Titel	Ruinen
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Unbekannt
Motivbeschreibung	<i>Italienische Ruine(n), an deren Fuße einige Frauen u. Kinder sitzen. Leicht mit Poelenburg zu verwechseln, welchen er von allen dessen Schülern am glücklichsten nachahmte</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 67, S. 32)
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Architektur, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 67, S. 32

Kat. Slg. Lürman Nr. 68

Künstler	<i>Eug. Verboeckhoven</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 68, S. 32) – Eugène Joseph Verboeckhoven (Warneton 1799–1881 Brüssel) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 357, S. 131) – dasselbe AKI Index
Titel	Rinder auf der Weide (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 357, S. 131)
Datierung	<i>bezl. 1823</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 68, S. 32)
Material	Leinwand (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 357, S. 131)
Maße	50 x 67 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 357, S. 131)
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1904 Dr. Ludwig August Lürman, Kriegsverlust: Zimmer mit modernen Gemälden, Catalog No. 68: Eugene Verboeckhoven (...), 125,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) – A. – D. A. L. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 68, S. 32) – 1904, Dr. med. Aug. Lürman (Fedelhören) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 68, S. 32) – Herr Dr. med. A. Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 357, S. 131)– weitere Angaben (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	<i>Ein Stier u. zwei daneben stehende Kühe</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 68, S. 32). Am Rande eines Gewässers, dessen Spiegel links erscheint, ruhen drei Rinder. Links ein Weidenstamm, rechts fernes Weideland (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 357, S. 131).
Notizen	- <i>bezl. 1823</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 68, S. 32) – Bezeichnet links auf einer hölzernen Planke: E.J. V. f. 1823. Gand (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 357, S. 131) – Signiert - <i>Aus dessen bester Zeit , als er noch in Gent wohnte und seinen nachherigen großen Ruf begründetet</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 68, S. 32).
Fazit/Statistik	Tierdarstellung, 19. Jhdt., Flämisch
Ausstellungen	Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 357, S. 131
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 68, S. 32

Kat. Slg. Lürman Nr. 69

Künstler	<i>Peter Wouvermann</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 69, S. 33) – Ph. Wouverman (Kat. Ausst. KV Bremen 1829, Nr. 137, S. 14) – Wouvermann, Philips (Haarlem 1619–1668 Haarlem) (AKL Index)
Titel	Falkenjagd
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unsicher: viell. Kat. Aukt. Bremen 1811 (Slg. Oelrichs), Nr. 287, S. 71 oder Kat. Ausst. KV Bremen 1829, Nr. 137, S. 14 (könnte aber auch Leihgabe sein)
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Verbleib unbekannt: 7. Nicht aufgehängte Bilder: No. 102, P. Wouverman (?) – Jagdgesellschaft: 100 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 6) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 69, S. 33)
Motivbeschreibung	<i>Heimkehr eines Herrn und einer Dame von der Falkenjagd. Die Dienerschaft ebenfalls zu Pferde im Gefolge</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 69, S. 33). Eine Abreise zur Jagd (Kat. Ausst. KV Bremen 1829, Nr. 137, S. 14).
Notizen	Bezl. (Kat. Slg. Lürman, Nr. 69, S. 33)
Fazit/Statistik	Alltäg. Darstellung/Genre, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Viell. Kat. Ausst. KV Bremen 1829, Nr. 137, S. 14
Literatur	- viell. Kat. Aukt. Bremen 1811 (Slg. Oelrichs), Nr. 287, S. 71 (Un repos de chasse dans un riche paysage près d'un monument. Ce tableau enrichi d'une quantité de figures et d'accessoires est parfaitement conservé et du meilleur temps de ce célèbre maitre. Sur toile) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 69, S. 33 - Pauli 1904, S. 174

Kat. Slg. Lürman Nr. 70

Künstler	<i>Anton Graf</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 70, S. 33) – Anton Graff (Winterthur 1736–1813 Dresden) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 181, S. 72) – dasselbe AKL Index
Titel	Bildnis eines Knaben (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 181, S. 72).
Datierung	Unbekannt
Material	Leinwand (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 181, S. 72)
Maße	74,5 x 67 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 181, S. 72)
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Herr Dr. H. H. Meier jr., Verbleib danach unbekannt: 4. Eckzimmer, hinten: No. 177, A. Graf – Portrait (Schlecht erhalten): 150 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 4) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 70, S. 33) – Herr Dr. H. H. Meier jr. (früher Lürman) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 181, S. 72)
Motivbeschreibung	<i>Porträt seines Sohnes mit Zeichnen beschäftigt, in schöner Rembrandtscher Beleuchtung</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 70, S. 33). Ein etwa achtjähriger Knabe (angeblich der Sohn des Meisters) sitzt nach links gewendet an einem mit brauner Decke verhüllten Tische und zeichnet nach einer Vorlage in ein aufgeschlagenes Heft (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 181, S. 72).
Notizen	<i>Bezl. (...) von I./J. Rieter in Kupfer gestochen</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 70, S. 33) ↔ Unbezeichnet (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 181, S. 72)
Fazit/Statistik	Porträt, 19. Jhdt., Deutsch
Ausstellungen	Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 181, S. 72
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 70, S. 33 - Pauli 1904, S. 176 - Pauli 1905, S. 17

Kat. Slg. Lürman Nr. 71

Künstler	<i>Wm. Vitringa</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 71, S. 34) – Vitringa, Wigerus (1657–1721) (Ordner („Gemälde: ehem. Besitz“, verfasst von Frau Höper (A KH Bremen)) – Wigers Vitringa (Leeuwarden 1657–1720 Wirdum) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 362, S. 133) – dasselbe AKL Index
Titel	Marine (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 362, S. 133) – Marine („Gemälde: ehem. Besitz“, verfasst von Corinna Höper (A KH Bremen))
Datierung	1703 (?) („Gemälde: ehem. Besitz“, verfasst von Corinna Höper (A KH Bremen))
Material	Eichenholz (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 362, S. 133) – Eichenholz (Inventarbuch KH Bremen 1906, Nr. 304, S. 150) – Öl auf Holz (Eiche) („Gemälde: ehem. Besitz“, verfasst von Corinna Höper (A KH Bremen))
Maße	37 x 46,5 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 362, S. 133) – 35 x 44 cm (Inventarbuch KH Bremen 1906, Nr. 304, S. 150) – 35 x 44 cm („Gemälde: ehem. Besitz“, verfasst von Corinna Höper (A KH Bremen))
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 zum Verkauf ausgeschrieben, danach Dr. Wilhelm Herbst, nach 1906 Leihgabe an die Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen, zu unbekanntem Datum zurückgegeben, Verbleib danach unbekannt: 1. Gemälde Saal: No. 24, Vitringa – Marine: 300 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 2) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 71, S. 34) – <i>mit Stern versehen, bedeutet verkäuflich!!!</i> N.N. (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 362, S. 133) – (Früher Sammlung Lürman) Leihgabe des Herrn Dr. Herbst, zurück an Dr. Herbst Erben (Inventarbuch KH Bremen 1906, Nr. 304, S. 150) – Leihgabe Dr. Wilhelm Herbst 1906 – Leihgabe zurückgegeben („Gemälde: ehem. Besitz“, verfasst von Corinna Höper (A KH Bremen))
Motivbeschreibung	<i>Ein großes u. mehrere kleine Schiffe auf unruhiger See, bei schwer bewölktem Himmel</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 71, S. 34). Auf stürmisch bewegter See fahren rechts zwei Segelschiffe heran. Links vorn ein mit zwei Ruderern bemanntes Boot. Im Hintergrunde ein fernes Küstenland, an dem vereinzelt Segelboote vorbeifahren (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 362, S. 133). Auf stürmischer See fahren rechts zwei Fischerkutter heran. Von links ein Ruderboot mit zwei Schiffen. Hinten hügelige Küste mit Gebäuden am Strande (Inventarbuch KH Bremen 1906, Nr. 304, S. 150).
Notizen	- <i>Bezl.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 71, S. 34) – Links auf einem Balken bezeichnet: Vitringa. (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 362, S. 133) – Bezeichnet links vorn auf einem Balken im Wasser: W. Vitringa 1703 (letzte Ziffer undeutlich) (Inventarbuch KH Bremen 1906, Nr. 304, S. 150) – Bez. vorn auf einem Balken im Wasser: W. Vitringa 170. (letzte Ziffer undeutlich, vielleicht 3) („Gemälde: ehem. Besitz“, verfasst von Corinna Höper (A KH Bremen)) - Abbildung vorhanden (Pauli 1904, Abb. 8, S. 173), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Marine, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 362, S. 133
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 71, S. 34 - Pauli 1904, S. 170 u. Abb. 8, S. 173 - Jahresbericht 1906/07, S. 15 (aus: Gemälde: ehem. Besitz“, verfasst von Corinna Höper (A KH Bremen)) - Kat. Slg. Bremen 1907, S. 35, Taf. 6, Nr. 304 (aus: Gemälde: ehem. Besitz“, verfasst von Corinna Höper (A KH Bremen)) - Kat. Slg. Bremen 1913, S. 33-34, Taf. 6, Nr. 304 (aus: Gemälde: ehem. Besitz“, verfasst von Corinna Höper (A KH Bremen)) - Bénézit Bd. 8, 1955, S. 594 (aus: Gemälde: ehem. Besitz“, verfasst von Corinna Höper (A KH Bremen)) - „Gemälde: ehem. Besitz“, verfasst von Corinna Höper (A KH Bremen)



Kat. Slg. Lürman Nr. 71

Kat. Slg. Lürman Nr. 72

Künstler	<i>Menken nach Ruysdael</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 72, S. 34) – Menken, Johann Heinrich (Bremen 1766–1839 Bremen) (AKL Index)
Titel	Kornfeld, Kopie nach Ruysdael
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt – vielleicht direkt von Menken gekauft
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1904 Friedrich August Theodor Lürman, Verbleib danach unbekannt: Geschäftszimmer, Catalog No. 72: ders. (=J. H. Menken) Copie nach Ruysdail (sic!) (...), 40,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) – A. – Th. L. (Letzteres durchgestrichen?) (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 72, S. 34) – Nach dem Tode meines sel. Vaters 13. October 1902 (Bgm. August Lürman, Anm. d. Verfasserin) sind in meinen Besitz übergegangen von dem im Katalog mit „A“ bezeichneten Bildern: 9. No. 72. J. H. Menken (...) Herrenzimmer (...), Th. L. (handschriftliche Auflistung von Theodor Lürman, Blumenstraße 16, Bremen)
Motivbeschreibung	<i>Landschaft mit Kornfeld</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 72, S. 34)
Notizen	<i>Original in der Dresdner Gallerie</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 72, S. 34)
Fazit/Statistik	Kopie
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 72, S. 34

Kat. Slg. Lürman Nr. 73

Künstler	<i>Ernst Hampe</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 73, S. 35) – Hampe, Ernst (Bremen/Kassel 1807–vor 1862 Rom) (AKL Index)
Titel	Mönch
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt – viell. von Hampe direkt gekauft
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Verbleib unbekannt: 1. Gemälde Saal: No. 93, Hampe – Mönchskopf: 100 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 2) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 73, S. 35)
Motivbeschreibung	<i>Schöner alter Mönchs-Kopf</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 73, S. 35)
Notizen	<i>Bez.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 73, S. 35) – Signiert
Fazit/Statistik	Porträt, 19. Jhdt., Deutsch-Bremen
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 73, S. 35

Kat. Slg. Lürman Nr. 74

Künstler	<i>J. H. und G. Menken</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 74, S. 35) – Johann Heinrich u. Gottfried Menken (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 260, S. 98) – Johann Heinrich Menken (Bremen 1766–1839 Bremen), Gottfried Menken (Bremen 1799–1838 Bremen) (AKL Index)
Titel	Auf der Weide (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 260, S. 98)
Datierung	Unbekannt
Material	Leinwand (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 260, S. 98)
Maße	70 x 96 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 260, S. 98)
Provenienz	Viell. Kat. Ausst. KV Bremen 1833, Nr. 17, S. 5 (könnte aber auch Leihgabe sein) – vielleicht direkt von Menkens gekauft
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1903 Dr. Ludwig August Lürman, Verbleib danach unbekannt: Zimmer mit modernen Gemälden, Catalog No. 74: J. H. & G. Menken (...), 60,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) – A. – D. A. L. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 74, S. 35) – 1904, Dr. med. Aug. Lürman (Fedelhören) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 73, S. 35) – Herr Dr. med. A. Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 260, S. 98)
Motivbeschreibung	<i>Reisende haben den rechten Weg zum nächsten Ort verfehlt, u. ein voran-gesprengter Reiter auf einem Schimmel zieht deshalb bei einer am Wege sitzenden Hirtin nähere Erkundungen ein. – Der linke Theil des Bildes ist von Menken Vater; der Übrige vom Sohne Gottfried</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 74, S. 35). Auf der Weide sitzt rechts auf einem Felsblock eine Hirtin im Gespräch mit einem Reiter, der auf einem Schimmel vor ihr hält. Rechts schläft der Hirte am Boden. In der Mitte ein halbentlaubter Eichbaum. Auf der Weide verstreut Rinder, Schafe und Ziegen. Rechts hinten nähert sich eine vierspännige Kutsche (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 260, S. 98).
Notizen	Unten rechts bezeichnet: G. Menken (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 260, S. 98).
Fazit/Statistik	Landschaft, 19. Jhdt., Deutsch-Bremen
Ausstellungen	- Viell. Kat. Ausst. KV Bremen 1833, Nr. 17, S. 5 (J. H. u. G. Menken: Landschaft, im Vordergrund verschiedene Viehgruppen bei deren Hirtin sich Reisende zu Pferd u. zu Wagen nach dem rechten Wege zur Stadt erkundigen, deren Thürme sich links am Horizont zeigen) - Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 260, S. 98
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 74, S. 35

Kat. Slg. Lürman Nr. 75

Künstler	<i>Claude Gelée</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 75, S. 36) – Gelée, Claude, genannt Claude Lorrain (Chamagne 1600–1682 Rom) (AKL Index)
Titel	Tobias mit dem Engel
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	<i>Diese Perle des berühmten Meisters kam während der 100 Tage in Paris in die Hände des sächsischen Obersten Puttrich u. im Jahr 1829 in meinen Besitz</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 75, S. 36) – Die Sammlung eines Dr. Ludwig Puttrich wurde am 17. September 1818 in Leipzig verkauft (Lugt I., Nr. 9438 a)
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Verbleib unbekannt: Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 75, S. 36)
Motivbeschreibung	<i>Landschaft am Ufer des Tiber – Tobias, dessen Hündchen u. der Engel als Staffage von F. Lauri. Der Hirt u. die Schaafe von Claude selbst</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 75, S. 36).
Notizen	- <i>Im Liber Veritatis Theil 3. No 98</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 75, S. 36) - Abbildung vorhanden (Pauli 1904, Abb. 7, S. 173), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Altes Testament, 17. Jhdt., Frankreich
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 75, S. 36 - Pauli 1904, S. 175 u. 176 u. Abb. 7, S. 173



Kat. Slg. Lürman Nr. 75

Kat. Slg. Lürman Nr. 76

Künstler	<i>Herm. Sachtleven</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 76, S. 36) – Sachtleven (Kat. Aukt. Bremen 1829, Nr. 126, S. 23) – Sachtleven (Viell. Kat. Ausst. KV Bremen 1833, Nr. 106, S. 12) – Saftleven, Herman d. Ä. (um 1580–1627 Rotterdam) (AKL Index) oder Saftleven, Herman d. J. (Rotterdam 1609–1685 Utrecht) (AKL Index)
Titel	Landschaft
Datierung	Unbekannt
Material	Auf Holz in gold. Rahmen (Kat. Aukt. Bremen 1829, Nr. 126, S. 23).
Maße	8 x 10 Zoll (Kat. Aukt. Bremen 1829, Nr. 126, S. 23).
Provenienz	<i>Früher bei Dr. Puttrich in Leipzig</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 76, S. 36) – Die Sammlung des Dr. Ludwig Puttrich wurde am 17. September 1818 in Leipzig verkauft (Lugt I., Nr. 9438 a) – Bei Kat. Slg. Lürman, Nr. 75 schreibt Theodor Gerhard Lürman, dass das Gemälde, das ebenfalls aus der Sammlung Puttrich stammen soll, 1829 in seine Sammlung kam, daher ist anzunehmen, dass Kat. Slg. Lürman Nr. 76 ebenfalls zu dieser Zeit in die Sammlung kam. Ansonsten viell. Kat. Aukt. Bremen Juny 1826, Nr. 7, S. 8 oder Kat. Aukt. Bremen Juny 1827, Nr. 58 od. 59, S. 17 oder Kat. Aukt. Bremen 1829, Nr. 126, S. 23 oder Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlichs), Nr. 103, S. 23 od. Nr. 321 u. 322 oder Kat. Aukt. Bremen April 1834, Nr. 78, S. 11 oder Kat. Ausst. KV Bremen 1833, Nr. 106, S. 12 (könnte aber auch Leihgabe sein)
Verbleib	Unbekannt
Motivbeschreibung	<i>Landschaft. Rheingegend</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 76, S. 36). Rheinlandschaften, reich an mancherlei Gegenständen, als: Ortschaften, Schlössern, Schiffen, u.s.w. Vorzüglich schön und duftig sind die Fernen, und leicht und warm die Lüfte. Das Ganze überhaupt mit ungemeiner Zierlichkeit ausgeführt (Kat. Aukt. Bremen Juny 1827, Nr. 58 od. 59, S. 17). Eine Rheingegend, im brillanten Farbentone mit Fleißs vollendetes Bild (Kat. Aukt. Bremen 1829, Nr. 126, S. 23). Landschaft im Character der Rheingegend (Viell. Kat. Ausst. KV Bremen 1833, Nr. 106, S. 12)
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Landschaft, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Viell. Kat. Ausst. KV Bremen 1833, Nr. 106, S. 12
Literatur	- Viell. Kat. Aukt. Bremen 1829, Nr. 126, S. 23 (Sachtleven: Eine Rheingegend, im brillanten Farbentone mit Fleißs vollendetes Bild. Auf Holz in gold. Rahmen, breit 10 Zoll, hoch 8 Zoll) - Viell. Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlichs), Nr. 103, S. 23 od. Nr. 321 u. 322 (Sachtleven: Auf Holz. 20 Zoll hoch 31 Zoll breit. Eine Rheingegend. Zur linken erhebt sich eine Bergfeste. Auf der dahin führenden Straße, sind viele Leute auf verschiedene Weise beschäftigt. Auf dem, die Landschaft bewässernden Flusse, liegen und fahren Kähne und kleinere Schiffe. Am jenseitigen Ufer, erhebt sich ein hohes Gebirge. (handschriftlich notiert: 16 β, Kranke) (S. 23) oder 321 u. 322: Manier von Sachtleven: Zwei Rheingegenden mit vielen Figuren. (handschriftlich notiert: Delius)) - Viell. Kat. Aukt. Bremen April 1834, Nr. 78, S. 11 (Sachtleven: Eine Rheingegend, im brillanten Farbentone mit Fleiss vollendetes Bild. Auf Holz in gold. Rahmen, breit 10 Zoll, hoch 8 Zoll) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 76, S. 36

Kat. Slg. Lürman Nr. 77

Künstler	<i>Jan Lys</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 77, S. 37) – J. de Lys (Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinerthagen), Nr. 78 od. 79, S. 10) – Liss, Johann (Oldenburg/Hoorn 1590/1600–1629/39 Venedig/Verona) (AKL Index)
Titel	Trinkende Holländerinnen
Datierung	1647 („7“ mit Bleistift durchgestrichen und „5“ darüber geschrieben, Anm. d. Verfasserin) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 77, S. 37)
Material	Auf Holz, im schwarzen Rahmen (Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinerthagen), Nr. 78 od. 79, S. 10)
Maße	18 x 22 Zoll (Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinerthagen), Nr. 78 od. 79, S. 10)
Provenienz	<i>Aus Meinerthagen Sammlung</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 77, S. 37) – Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinerthagen), Nr. 78 od. 79, S. 10

Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Wilhelmine Louise Lürman, verh. Kulenkampff, danach Emmy Schweitzer, danach verkauft: 1. Gemälde Saal: No. 4, Jan Lys – Lustige Damengesellschaft: 1500 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 2) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 77, S. 37) – weitere Angaben (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	<i>Zechende Holländerinnen, die bei Champagner u. Rheinwein auch die Pfeife nicht verschmähen</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 77, S. 37) Zwei Conversationsstücke. Herren und Damen sich vertraulich unterhaltend, bei gefüllten Gläsern und der Pfeife. – Naive Darstellungen, deren Werth durch den klaren durchsichtigen Farbenauftrag sehr erhöht ist (Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinerthagen), Nr. 78 od. 79, S. 10).
Notizen	- handschriftlich notiert: Lürman (...) 16 ½ B, 6 Nf (Preis) (Anm. d. Verfasserin) (Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinerthagen), Nr. 78 od. 79, S. 10) - Abbildung vorhanden (Pauli 1904, S. 172 u. Abb. 10, S. 175), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Alltägl. Leben/Genre, 17. Jhdt., Deutsch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinerthagen), Nr. 78 od. 79, S. 10 - Kat. Slg. Lürman, Nr. 77, S. 37 - Pauli 1904, S. 172 u. Abb. 10, S. 175 - Pauli 1905, S. 37



Kat. Slg. Lürman Nr. 77

Kat. Slg. Lürman Nr. 78

Künstler	<i>Jan Lys bzw. Derselbe</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 78, S. 37) – J. de Lys (Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertshagen), Nr. 78 od. 79, S. 10) – Liss, Johann (Oldenburg/Hoorn 1590/1600–1629/39 Venedig/Verona) (AKL Index)
Titel	Diskutierende Holländer
Datierung	Unbekannt
Material	Auf Holz, im schwarzen Rahmen (Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertshagen), Nr. 78 od. 79, S. 10)
Maße	18 x 22 Zoll (Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertshagen), Nr. 78 od. 79, S. 10)
Provenienz	<i>Aus Meinertzhagen Sammlung</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 78, S. 37) – Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertshagen), Nr. 78 od. 79, S. 10
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Wilhelmine Louise Lürman, verh. Kulenkampff, danach Emmy Schweitzer, danach verkauft: 1. Gemälde Saal: No. 5, Jan Lys – Schmausende Cavaliere: 1500 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke`s Kunst-Auctions-Haus, S. 2) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 78, S. 37) – weitere Angaben (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	<i>Politisierende Holländer: Gegenstück des Vorigen</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 78, S. 37) Zwei Conversationsstücke. Herren und Damen sich vertraulich unterhaltend, bei gefüllten Gläsern und der Pfeife. – Naive Darstellungen, deren Werth durch den klaren durchsichtigen Farbenauftrag sehr erhöht ist (Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertshagen), Nr. 78 od. 79, S. 10).
Notizen	- handschriftlich notiert: Lürman (...) 16 ½ B 6 Nf (Preis) (Anm. d. Verfasserin) (Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertshagen), Nr. 78 od. 79, S. 10)
Fazit/Statistik	Alltäg. Leben/Genre, 17. Jhdt., Deutsch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertshagen), Nr. 78 od. 79, S. 10 - Kat. Slg. Lürman, Nr. 78, S. 37 - Pauli 1904, S. 172

Kat. Slg. Lürman Nr. 79

Künstler	<i>Casp. Netscher</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 79, S. 38) – Casp. Netscher (Kat. Ausst.KV Bremen 1829, Nr. 59, S. 8) – (Kat. Ausst.KV Bremen 1829, Nr. 59, S. 8) – gez. C. Netscher 1684 (Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 165, S. 38) – Caspar Netscher (um 1639 Heidelberg – Den Haag 1684) (Höper 1990, S. 240) – dasselbe AKL Index
Titel	Herr in violettseidenem, gelbgefütterten Schlafrock (Inventarbuch KH Bremen 1948, Nr. 537, o.S.) – Bildnis eines Kaufherrn der Ostindischen Compagnie (Höper 1990, S. 241)
Datierung	168. (die letzte Ziffer „4“ ist fast zur Unkenntlichkeit überstrichen. In der Abschrift des Kat. Slg. Lürman steht anstatt „4“ die Ziffer „1“ geschrieben, Anm. d. Verfasserin) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 79, S. 38) – gez. C. Netscher 1684 (Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 165, S. 38) – 1681 (Höper 1990, S. 241)
Material	Auf Holz (Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 165, S. 38) – Leinwand (Inventarbuch KH Bremen 1948, Nr. 537, o.S.) – Öl auf Leinwand, doubliert (Höper 1990, S. 241)
Maße	22 x 19 Zoll (Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 165, S. 38) – 54 x 44 cm (Inventarbuch KH Bremen 1948, Nr. 537, o.S.) – 53,6 x 44,5 cm (Höper 1990, S. 241)
Provenienz	<i>Dieses (...) Bild (...) war eine der Hauptzierden der früheren Lambertschen, später Garlichschen Sammlung</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 79, S. 38) – Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 165, S. 38
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Heinrich Wolde, nach 1944 Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen, heute Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen: Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 79, S. 38) – 1904, H. Wolde, Kunsthalle (Kat. Slg. Lürman, Nr. 79, S. 38) – Herr Heinrich Wolde (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 281, S. 105) – Aus dem Nachlass Heinrich August Wolde 1944 (Inventarbuch KH Bremen 1948, Nr. 537, o.S.) – Inv. Nr. 537 – 1948/6 (...) Nachlaß Heinrich August Wolde 1944 (Höper 1990, S. 241)
Motivbeschreibung	<i>Porträt eines vornehmen Mannes im Schlafrock, – ganze Figur. Dieses geistreiche Bild des ausgezeichneten Meisters ist unstreitig eines seiner gelungensten Darstellungen</i> (...) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 79, S. 38).

	<p>Ein vornehmer Mann im Schlafrock, ganze Figur. Er ruht mit dem rechten Arme auf dem neben ihm stehenden Tische. Die linke Hand, deren Bewegung seinen Worten zu folgen scheint, streckt er vor sich aus. Der Kopf ist unbedeckt, das Haar fällt in natürlichen Locken herunter, das Spitzenhalstuch hängt bis auf die Brust herab. Auf dem, mit einem gewirkten Teppich bedeckten Tische, liegen Papiere ausgebreitet. An der Wand ist eine Landcharte befestigt. <u>Dieses geistreiche Bildnißs des ausgezeichneten Meisters, ist unstreitig eine seiner gelungensten Darstellungen und eine der Hauptzierden dieser Sammlung</u> (Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 165, S. 38).</p> <p>Er sitzt in Ganzfigur neben einem mit Perserteppich bedeckten Tisch, auf dem er den rechten Arm leicht ruhen lässt. Die linke Hand stützt er auf den linken Oberschenkel. Links hinter ihm an der Wand eine Landkarte von Asien. Rechts im Hintergrund Ausblick in eine Landschaft (Inventarbuch KH Bremen 1948, Nr. 537, o.S.).</p>
Notizen	<ul style="list-style-type: none"> - handschriftlich notiert: „220 β, A. Lürman“ (Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 165, S. 38) - Bezeichnet links in der Mitte: C. Netscher Fec 1681 (Inventarbuch KH Bremen 1948, Nr. 537, o.S.) – Bez. M. I.: CNetscher Fec/1681 (Höper 1990, S. 241) - Abbildung vorhanden (Fotomappe KH Bremen, Nr. 265)
Fazit/Statistik	Porträt, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	<ul style="list-style-type: none"> - Viell Kat. Ausst.KV Bremen 1829, Nr. 59, S. 8 - Kat. Ausst. Bremen 1849, Nr. 329 - Ausst KH Bremen 1904, Nr. 281, S. 105
Literatur	<ul style="list-style-type: none"> - Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 165, S. 38 - Kat. Slg. Lürman, Nr. 79, S. 38 - Jahresbericht 1903/04, S. 5 - Pauli 1904, S. 172 - Pauli 1905, S. 32, 62, Abb. 4 - weitere Literatur, siehe Höper 1990, S. 240-242



Kat. Slg. Lürman Nr. 79

Kat. Slg. Lürman Nr. 80

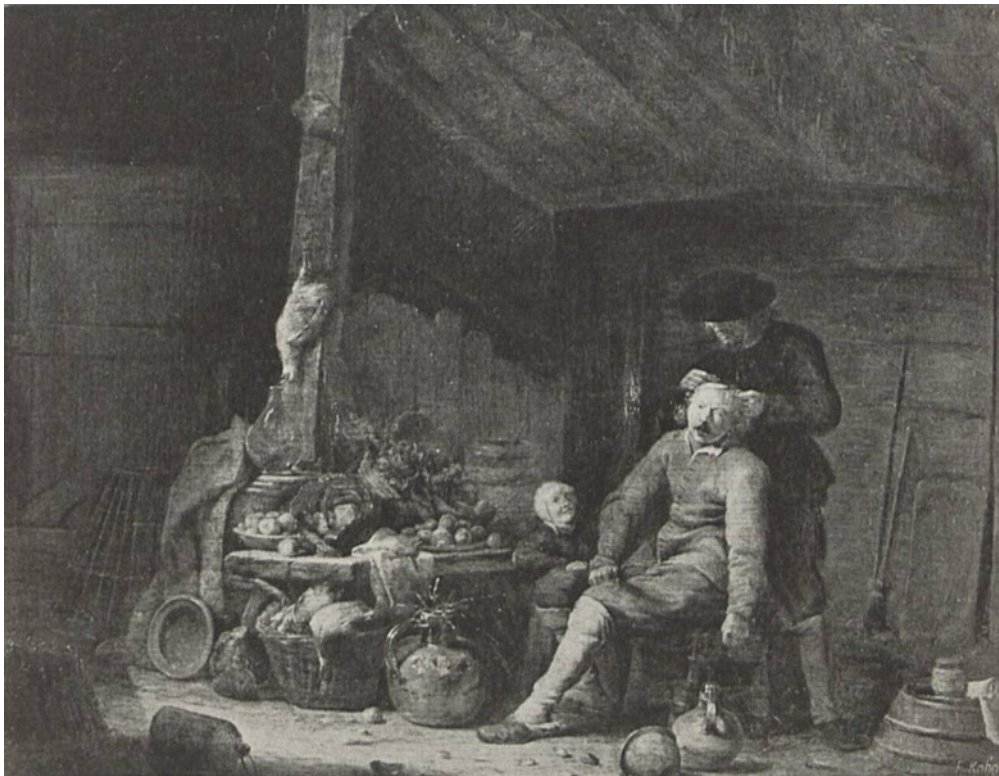
Künstler	<i>Gerhard Terburg</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 80, S. 38) – Terborch, Gerard (Inventarbuch KH Bremen 1948, Nr. 536, o.S.) – Werkstatt des Gerard Terborch (Höper 1990, S. 286)
Titel	Dame, die sich die Hände wäscht (Inventarbuch KH Bremen 1948, Nr. 536, o.S.)
Datierung	Unbekannt
Material	Leinwand (Inventarbuch KH Bremen 1948, Nr. 536, o.S.) – Öl auf Leinwand, doubliert (Höper 1990, S. 286)
Maße	64,5 x 51,5 cm (Inventarbuch KH Bremen 1948, Nr. 536, o.S.) – 64,5 x 51 cm (Höper 1990, S. 286)
Provenienz	Slg. Jan und Pieter Bisschop, Rotterdam; Slg. Jan Hope, Amsterdam (1771) (Hofstede de Groot, Bd. V., 1912, Nr. 421, S. 132 / Höper 1990, S. 286) – weiteres Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Heinrich Wolde, nach 1944 Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen, heute Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen: 7. Nicht aufgehängte Bilder: No. 141, Terborch (Anscheinend Copie) – Dame sich waschend: 500 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 6) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 80, S. 38) – 1904, H. Wolde, Kunsthalle (Kat. Slg. Lürman, Nr. 80, S. 38) – Aus dem Nachlaß Heinrich August Wolde 1944 (Inventarbuch KH Bremen 1948, Nr. 536, o.S.) – Inv. Nr. 536 – 1948/5 (...) Nachlaß Heinrich August Wolde 1944 (als Gerard Terborch) (Höper 1990, S. 286)
Motivbeschreibung	<i>Eine Dame im Atlas-Kleide wäscht sich die Hände, wozu ihr eine Dienerin eine Schaale mit Wasser vorhält</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 80, S. 38). Ein Schlafzimmer, in dem eine Dame steht, die ein weißes goldbesetztes Atlaskleid trägt. Sie wendet sich nach rechts, um sich die Hände in einer zinnernen Schüssel zu waschen, die eine vor ihr stehende Magd in der Linken hält, während sie mit der Rechten aus einem Krüge das Wasser über die Hände der Dame gießt. Links ein Tisch mit einer großen Tischdecke, einem Buch, einem Spiegel und einer silbernen Dose darauf. Ganz vorn links ein Hündchen. Im Hintergrunde ein Stuhl und ein Bett, an den Wänden Gemälde (Inventarbuch KH Bremen 1948, Nr. 536, o.S.).
Notizen	- <i>Ähnliche Darstellung dieses Meisters befindet sich in der Dresdner Gallerie, jedoch mit dem Unterschied, daß dort der Kopf der Dame ganz im Profil erscheint</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 80, S. 38) - Unbezeichnet (Inventarbuch KH Bremen 1948, Nr. 536, o.S.) - Zuschreibung hat sich geändert (Höper 1990, S. 286) - Abbildung vorhanden (Pauli 1905, S. 33, 63, Abb. 5 und Fotomappe KH Bremen, Nr. 601), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Alltägl. Leben/Genre, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	- Kat. Ausst. Bremen 1904, Nr. 346, S. 127
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 80, S. 38 - Parthey II., Nr. 46, S. 627 (Slg. Lürman Bremen) - Jahresbericht 1903/04, S. 5 - Pauli 1904, S. 172 - Pauli 1905, S. 33, 63, Abb. 5 - Hofstede de Groot, Bd. V., 1912, Nr. 421, S. 132 - weitere Literatur, siehe Höper 1990, S. 286



Kat. Slg. Lürman Nr. 81

Kat. Slg. Lürman Nr. 81

Künstler	<i>De Bloet</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 81, S. 39) – Pieter de Bloot (1600–1652) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 107, S. 17) – Bloot, Pieter de (Rotterdam 1601 (?)-1658 Rotterdam)
Titel	Behandelnder Arzt
Datierung	Unbekannt
Material	Sehr feines Bild auf Holz, G. R. (= goldener Rahmen) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 107, S. 17)
Maße	39 x 52 cm (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 107, S. 17)
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, Verbleib danach unbekannt: 1. Gemälde Saal: No. 20, Bloot – Der Chirurg: 600 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 1) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 81, S. 39) – Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 107, S. 17
Motivbeschreibung	<i>Ein Chirurg mit einer Operation an dem Schädel eines älteren vor ihm sitzenden älteren (sic!) Mannes beschäftigt. Ein kleines Mädchen blickt mitleidvoll zu dem Leidenden hinauf, der mit krampfhaft zusammen gezogener linker Hand seine großen Schmerzen möglichst zu unterdrücken sich bemüht</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 81, S. 39) Der Chirurg. Ein Mann, welcher bei einem Gemüsestande sitzt, ist am Kopf verwundet worden und läßt sich durch einen Chirurgen verbinden. Ein kleines Mädchen schaut zu (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 107, S. 17).
Notizen	Abbildung vorhanden (Kat. Aukt. Lepke 1904, Abb. Nr. 107, Tafel XI), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Alltäg. Leben/Genre, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 81, S. 39 - Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 107, S. 17 u. Abb. Nr. 107, Tafel XI



Kat. Slg. Lürman Nr. 81

Kat. Slg. Lürman Nr. 82

Künstler	<i>B. Breenberg</i> (in Bleistift o. hellerer Tinte, danach Fragezeichen, Anm. d. Verfasserin) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 82, S. 39) – B. Breemberg (Kat. Ausst. KV Bremen 1833, Nr. 27, S. 6) – Bartholomaeus Breenbergh (Deventer 1599–vor 1659 Amsterdam) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 123, S. 51) – Breenbergh, Bartholmeus (Deventer 1598–vor 1657 Amsterdam) (AKL XIV, 1996, S. 65)
Titel	Landschaft (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 123, S. 51).
Datierung	Unbekannt
Material	Leinwand (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 123, S. 51/52)
Maße	51 x 70 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 123, S. 51/52) ↔ 150 x 200 cm (Kat. Aukt. Lepke 1905, Nr. 111, S. 17)
Provenienz	Unsicher: viell. Kat. Ausst. KV Bremen 1833, Nr. 27, S. 6 (könnte aber auch Leihgabe sein)
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1904 Dr. Ludwig August Lürman, 1905 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, danach Verbleib unbekannt: – Im Saal nach hinten, Catalog No. 82: B. Breemberg (...), 100,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) – A. – D. A. L. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 82, S. 39) – 1904, Dr. med. Aug. Lürman (Fedelhören) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 82, S. 39) – Herr Dr. med. A. Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 123, S. 51/52) – August: Breemberg (...) 100 (Aufteilung unter die 3 Kinder d. Bgm. A. L.) – A (Abschrift der Taxation v. 1870 (Dreyer), S. 1) – Kat. Aukt. Lepke 1905, Nr. 111, S. 17
Motivbeschreibung	<p><i>Abraham und Loth trennen sich mit ihren Familien u. Heerden</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 82, S. 39).</p> <p>Abraham trennt sich von Loth (Kat. Ausst. KV Bremen 1833, Nr. 27, S. 6).</p> <p>Rechts sitzt neben zwei Weibern ein bejahrter Mann in Orientalischer Tracht im Gespräch mit einem vor ihm stehenden Jüngling, der seine Mütze in der Linken hält. Neben den Beiden Herden von Rindern, Ziegen und Schafen, links mehrere Kamele, vorn rechts einige goldene und silberne Geräte. Im Hintergrunde weitere Herden über Hügel und Täler verteilt. Es scheint sich um die Darstellung einer alttestamentarischen Begebenheit zu handeln, vielleicht um die Trennung von Abraham und Loth (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 123, S. 51/52).</p>

	Abraham und Lot trennen sich mit ihren Familien und Herden. Im Vordergrund eine junge Mutter mit ihren Kindern, rechts im Hintergrund das Gefolge (Kat. Aukt. Lepke 1905, Nr. 111, S. 17).
Notizen	- Unbezeichnet (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 123, S. 51/52) - Viell. Von Herrn Senator Lürman zur Ausstellung empfangen: l Breenbergh (...), Bremen, 14. Sept. 1904, Pauli (Leihschein d. KH Bremen)
Fazit/Statistik	Altes Testament, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	- Kat. Ausst. KV Bremen 1833, Nr. 27, S. 6 - Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 123, S. 51/52
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 82, S. 39 - Kat. Aukt. Lepke 1905, Nr. 111, S. 17

Kat. Slg. Lürman Nr. 83

Künstler	<i>B. Breenberg</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 83, S. 40) – Bartolomeus Breenbergh (Deventer 1599–1659 Amsterdam) (Inventarbuch KH Bremen 1903, Nr. 254, S. 129) – Breenbergh, Bartholomeus (Deventer 1598–1657 Amsterdam) (Höper, S. 81/82) – dasselbe AKL XIV, 1996, S. 65
Titel	Landschaft mit dem Propheten Elisa (Inventarbuch KH Bremen 1903, Nr. 254, S. 129) – (Landschaft mit dem Propheten Elisäus (Höper 1990, S. 81/82)
Datierung	1663 <i>bezl.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 83, S. 40) – 1633 (Höper 1990, S. 81/82)
Material	Öl auf Eichenholz (Höper 1990, S. 81/82)
Maße	37 x 63 cm (Inventarbuch KH Bremen 1903, Nr. 254, S. 129) – 37,2 x 63,7 cm (Höper 1990, S. 81/82)
Provenienz	Vielleicht Kat. Aukt. Amsterdam 16.7.1792, Nr. 26 (Höper) – <i>Aus der Campeschen Samlung</i> (sic!) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 83, S. 40) – Die Sammlung Heinrich Wilhelm Campe wurde im September 1827 in Leipzig versteigert (Lugt II., Nr. 19023)
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen, heute Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen: 1. Gemälde Saal: No. 61, Breenberg – Elias von Kindern verspottet: 750 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 2) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 83, S. 40) – 1903, Kunsthalle (Kat. Slg. Lürman, Nr. 83, S. 40) – Kunsthalle Bremen Inv. Nr. 254-1903/7 (Höper 1990, S. 81/82) – Geschenk der Erben Johann Theodor, 1903 (Kreul 1994)
Motivbeschreibung	<i>Eine italienische Landschaft mit weitläufigen Burgen auf Felsenhöhen des ersten u. zweiten Grundes. Bis zum fernen Horizont eine reizende Gegend mit Meeresansicht. – Vorn als Staffage der Prophet Elias (Ausbesserung, unleserlich, Anm. d. Verfasserin), der strafend 2 Bären auf die ihn durch Spottenden erzürnten Knaben hetzt</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 83, S. 40). In einer gebirgigen Landschaft liegen links auf Felsen die Bauten einer von Mauern umgebenen Stadt. In der Mitte des Vordergrundes geht der Prophet Elisa mit drohend erhobener Rechten nach links. Zwei Bären verfolgen die Kinder, die den Propheten verspottet hatten. Einige Kinder liegen erwürgt am Boden, andere fliehen schreiend der Stadt zu (Inventarbuch KH Bremen 1903, Nr. 254, S. 129).
Notizen	- Bez. BBreenberch f 1633 (...) (400) (=Wert, Anm. d. Verfasserin) (Inventarbuch KH Bremen 1903, Nr. 254, S. 129) – Bez. u.r.: BBreenberch f. A° 1633 (Höper 1990, S. 81/82) – Signiert - Abbildung vorhanden (Pauli 1904, Abb. 4, S. 171 und Fotomappe KH Bremen, Nr. 8278), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Altes Testament, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Vielleicht Kat. Aukt. Amsterdam 16.7.1792, Nr. 26 - Kat. Slg. Lürman, Nr. 83, S. 40 - Inventarbuch KH Bremen 1903, Nr. 254, S. 129 - Jahresbericht 1903/04, S. 5 - Pauli 1904, S. 170, Abb. 4, S. 171 - weitere Literatur, siehe Höper 1990, S. 81 u. 82



Kat. Slg. Lürman Nr. 83

Kat. Slg. Lürman Nr. 84

Künstler	<i>P. Lastmann</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 84, S. 40) – Pieter Lastman (Amsterdam 1583–1633 Amsterdam) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 224, S. 87) – dasselbe AKL Index
Titel	Abraham auf dem Zuge nach Mesopotamien (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 224, S. 87) – Abraham auf dem Zuge nach Mesopotamien (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 15, S. 9)
Datierung	Bezeichnet auf der Pyramide: Pietro Lastman fec. 1624 (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 224, S. 87)
Material	Leinwand (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 224, S. 87)
Maße	80 x 173,5cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 224, S. 87)
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Anton Ludwig August Lürman, danach Kurt Lürman, während des zweiten Weltkrieges ausgelagert nach Schönlage/Mecklenburg, dort von russischen Soldaten zerstört: 1. Gemälde Saal: No. 16, Lastman – Abrahams Zug nach Mesopotanien: 750 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 1) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 84, S. 40) – Herr Rechtsanwalt Aug. Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 224, S. 87) – Herr Rechtsanwalt August Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 15, S. 9) – weiter Angaben (mdl. Aussage von Nachkommin)
Motivbeschreibung	<i>Abraham mit den Seinigen auf dem Zuge nach Mesopotanien. Dem ihnen erschienenen Lichte zugewendet, verrichten sie kniend voller Andacht ihre Gebete</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 84, S. 40) Links erscheint hinter den Ruinen eines zerfallenen Gebäudes der Herr, durch Lichtstrahlen angedeutet. Vor ihm kniet Abraham im Gebet, umgeben von seiner Familie. – In der Mitte eine Pyramide, rechts die Herde des Patriarchen. Im Hintergrunde rechts auf einer Anhöhe die Ruinen eines Kuppelbaues (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 224, S. 87).
Notizen	<i>bez.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 84, S. 40) – Signiert
Fazit/Statistik	Altes Testament, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	- Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 224, S. 87 - Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 15, S. 9
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 84, S. 40 - Pauli 1904, S. 172 - Pauli 1905, S. 28

Kat. Slg. Lürman Nr. 85

Künstler	<i>A. Kyrings</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 85, S. 41) – Alexander Keirincx (Antwerpen 1600–1652 Amsterdam) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 214, S. 83) – Kerrincx, Alexander (Antwerpen 1600–1652 Amsterdam) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 14, S. 8) – dasselbe AKL Index
Titel	Landschaft mit badenden Nymphen (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 214, S. 83) – Waldlandschaft mit badenden Nymphen (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 13, S. 8)
Datierung	Unbekannt
Material	Eichenholz (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 214, S. 83)
Maße	40 x 68,5 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 214, S. 83)
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Anton Ludwig August Lürman, danach Verbleib unbekannt: 1. Gemälde Saal: No. 3, A. Kierinx – Landschaft mit Badenden: 1200 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 1) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 85, S. 41) – 1904, Rechtsanw. A. Lürman (Hollerallee) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 85, S. 41) – Herr Rechtsanwalt Aug. Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 214, S. 83) – Herr rechtsanwalt August Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 13, S. 8)
Motivbeschreibung	<i>Landschaft mit badenden Nymphen</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 85, S. 41) In einem Eichenwalde befindet sich rechts vorn ein kleiner Teich, um den sich sieben nackte Nymphen zum Baden versammelt haben (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 214, S. 83).
Notizen	<i>Bez.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 85, S. 41) – Unterzeichnet. Die Staffage scheint von Poelenburgh gemalt zu sein (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 214, S. 83) – Signiert
Fazit/Statistik	Mythologische Darstellung, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	- Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 214, S. 83 - Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 13, S. 8
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 85, S. 41 - Pauli 1904, S. 175 - Pauli 1905, S. 41

Kat. Slg. Lürman Nr. 86

Künstler	<i>Salaino (Giampietrino)</i> (die Angabe in Klammern in Bleistift oder schwächerer Tinte, Anm. d. Verfasserin) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 86, S. 41) – Giampietrino (Tätig zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts in Mailand als Schüler des Leonardo da Vinci) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 174, S. 69) – Giampietrino (Mailand Anfang des 16. Jahrhunderts) (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 9, S. 8) – Birago, Giovan Pietro (Giampietrino) (erwähnt Anfang des 16. Jahrhunderts in Mailand) (AKL XI, 1995, S. 125)
Titel	Büssende Magdalena (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 174, S. 69) – Büßende Magdalena (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 9, S. 8)
Datierung	Unbekannt
Material	Pappelholz (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 174, S. 69)
Maße	49 x 40 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 174, S. 69)
Provenienz	<i>Aus der Canicofschen Sammlung</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 86, S. 41) – die Sammlung des kaiserlich russischen Gesandten von Canicof wurde im März 1830 in Dresden versteigert (Lugt II., Nr. 12254)
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Anton Ludwig August Lürman, danach Kurt Lürman, während des zweiten Weltkriegs angeblich nach Schönlage/Mecklenburg ausgelagert und dort zerstört: 1. Gemälde Saal: No.39, Giampretino (sic!) – St. Magdalena: 1000 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 2) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 86, S. 41) – 1904, Rechtsanwalt Aug. Lürman (Kat. Slg. Lürman, Nr. 86, S. 41) – Herr Rechtsanwalt Aug. Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 174, S. 69) – Herr Rechtsanwalt August Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 9, S. 8) – alle weiteren Angaben (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	<i>Die büßende Magdalena, halbe Figur in einer Felsen-Grotte. Beide Hände berühren sich etwas in die Höhe zum Gebet erhoben. Über den ganz entblösten Körper wallt ihr blondes Haar: – (...) So schön wie Leonardo</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 86, S. 41).

	In einer Felsgrotte erscheint die Halbfigur der büssenden Magdalena unbekleidet von rötlich blonden Haaren umwallt. Das Gesicht blickt nach links hinauf, ihre Hände sind zum Gebet gefaltet. Unten links auf einer Brüstung das Salbengefäß (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 174, S. 69).
Notizen	- Unbezeichnet (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 174, S. 69) - Abbildung vorhanden (Pauli 1904, S. 167 u. Abb. 11, S. 176 und Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 9, S. 8 u. Abb. 6, S. 60), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Neues Testament, 16. Jhdt., Italienisch
Ausstellungen	- Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 174, S. 69 - Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 9, S. 8 u. Abb. 6, S. 60
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 86, S. 41 - Pauli 1904, S. 167 u. Abb. 11, S. 176 - Pauli 1905, S. 20



Kat. Slg. Lürman Nr. 86

Kat. Slg. Lürman Nr. 87

Künstler	<i>Gerh. Lairese</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 87, S. 42) – Gerard de Lairese (1641–1711) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 133, S. 20) – Lairese, Gerard de (Lüttich 1640/41–vor 1711 Amsterdam) (AKL Index)
Titel	Landschaft
Datierung	Unbekannt
Material	Leinwand, G.-R. (=goldener Rahmen) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 133, S. 20)
Maße	58 x 70 cm (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 133, S. 20)
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, Verbleib danach unbekannt: Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 87, S. 42) – 3. Mittelzimmer, hinten: No. 54, G. Lairese – An der Fontaine: 500 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 4) – Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 133, S. 20 u. Abb. 133, Tafel IX
Motivbeschreibung	<i>Neben einem von Bäumen beschatteten Springbrunnen ruht Horminia, leicht geschürzt, in der Hand eine Trinkschale haltend; Helm, Schild und Geschloß liegen ihr zu Füßen. Ein Hirt mit einem Speer bewaffnet steht ihr zur Seite u. zwei liebliche Kinder scherzen um sie her. Im Hintergrunde eine Tempel Ruine am Ufer des Meeres (nach Torquato Tassor befreites Jerusalem)</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 87, S. 42). Bei einer Fontäne sieht man einen Krieger mit seiner Gattin und seinen beiden Kindern. Im linken Hintergrunde Landschaft mit Tempelruine (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 133, S. 20).
Notizen	- <i>bezl.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 87, S. 42) – Das vortrefflich gemalte Bild ist in der rechten unteren Ecke signiert (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 133, S. 20).

	- Abbildung vorhanden (Kat. Aukt. Lepke 1904, Abb. 133, Tafel IX), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Literarische Darstellung, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 87, S. 42 - Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 133, S. 20 u. Abb. 133, Tafel IX - Pauli 1904, S. 174 u. 175



Kat. Slg. Lürman Nr. 87

Kat. Slg. Lürman Nr. 88

Künstler	<i>Alv. Everdingen</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 88, S. 42) – A. v. Everdingen (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 88, S. 42) – A. v. Everdingen (Kat. Aukt. Bremen 1829, Nr. 45, S. 7) – A. van Everdingen (1621–1675) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 118, S. 18) – Everdingen, Allart van (Alkmaar 1621–vor 1675 Amsterdam) (AKL XXXV, 2003, S. 405)
Titel	Norwegische Berggegend
Datierung	1670 (Kat. Aukt. Bremen 1829, Nr. 45, S. 7)
Material	Auf Leinwand (...) In gold. Rahmen (Kat. Aukt. Bremen 1829, Nr. 45, S. 7) – Leinwand, G.-R. (=goldener Rahmen) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 118, S. 18)
Maße	16 x 20 Zoll (Kat. Aukt. Bremen 1829, Nr. 45, S. 7) – 51 x 62 cm (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 118, S. 18)
Provenienz	<i>Aus Bagelmanns Sammlung</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 88, S. 42) – nicht verifizierbar – viell. Kat. Aukt. Bremen (April) 1829, Nr. 45, S. 7 oder Kat. Ausst. KV Bremen (May) 1829, Nr. 6, S. 3 (könnte aber auch Leihgabe sein) oder Kat. Aukt. Bremen April 1830, Nr. 23, S. 5
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, Verbleib danach unbekannt: Viell. 4. Eckzimmer, hinten: No. 117, A. v. Everdinge – Landschaft: 250 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 4) oder 6. Wohnzimmer, vorn: No. 105, Everdingen – Landschaft: 300 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 6) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 88, S. 42) – Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 118, S. 18 u. Abb. 118, Tafel XIV

Motivbeschreibung	<p><i>Eine Holz Schneide Mühle in norwegischer hoher BergGegend. Durch das Bollwerk des abgestauten Teichs hinter der Mühle rieselt an mehreren Stellen durch nicht dicht zu haltende Ritzen etwas Wasser wie ein kleiner Wasserfall dem Vordergrunde zu (Kat. Slg. Lürman, Nr. 88, S. 42).</i></p> <p>Ein Wasserfall in einer gebirgigten baumreichen Landschaft, seitwärts einer Mühle, einige Hütten und mehrere Figuren. Das Gemälde erinnert ganz an Norwegen (...) (Kat. Aukt. Bremen 1829, Nr. 45, S. 7)</p> <p>Landschaft mit Gebäulichkeiten und einem Mühlenhause (Kat. Ausst. KV Bremen (May) 1829, Nr. 6, S. 3)</p> <p>Landschaft mit Holzhütten an einem Wasserfall. Mehrere Personen als Staffage. Aufsteigendes Gewitter (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 118, S. 18).</p>
Notizen	<p>- <i>Bezl.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 88, S. 42) – Das Gemälde (...) ist mit dem Namen des Künstlers 1670 bezeichnet (Kat. Aukt. Bremen 1829, Nr. 45, S. 7) – Das schöne Bild ist in der rechten unteren Ecke mit dem vollen Namen des Künstlers bezeichnet (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 118, S. 18) – Signiert</p> <p>- Abbildung vorhanden (Kat. Aukt. Lepke 1904, Abb. 118, Tafel XIV), siehe nachfolgend</p>
Fazit/Statistik	Landschaft, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Viell. Kat. Ausst. KV Bremen (May) 1829, Nr. 6, S. 3
Literatur	<p>- Viell. Kat. Aukt. Bremen (April) 1829, Nr. 45, S. 7</p> <p>- Viell. Kat. Aukt. Bremen April 1830, Nr. 23, S. 5 (A. van Everdingen: Auf Leinwand. 20 Zoll hoch, 26 Zoll breit. In goldn. Rahmen. Eine sehr schöne norwegische Landschaft mit einer Mühle. Bezeichnet mit Everdingen und der Jahreszahl)</p> <p>- Kat. Slg. Lürman, Nr. 88, S. 42</p> <p>- Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 118, S. 18 u. Abb. 118, Tafel XIV</p>



Kat. Slg. Lürman Nr. 88

Kat. Slg. Lürman Nr. 89

Künstler	<i>A. Begeyn</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 89, S. 43) – Begeyn, Abraham Jansz. (Leiden 1637–1697 Berlin) (AKL VIII, 1994, S. 273)
Titel	Italienische Landschaft
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	<i>Aus Garlichs Sammlung</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 89, S. 43) – Viell. Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlichs), Nr. 42, S. 11 – davor vielleicht Slg. Oelrichs (Kat. Aukt. Bremen 1811 (Slg. Oelrichs), Nr. 16, S. 5)
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, danach Ludwig August Lürman, Verbleib danach unbekannt: Wohnzimmer, Catalog No. 89: A. Begyn (...), 75,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) – A. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 89, S. 43) – August: Begyn (...) 75 (Aufteilung unter die 3 Kinder d. Bgm. A. L.) – A (Abschrift der Taxation v. 1870 (Dreyer), S. 1)
Motivbeschreibung	<i>Italienische Landschaft. Im Vordergrund Hirten mit Schaafen und Eseln. Ein Esel wird beschlagen. Im Mittelgrunde stilles Wasser durch welches Rindvieh getrieben wird</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 89, S. 43).
Notizen	<i>Bezl.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 89, S. 43) – Signiert
Fazit/Statistik	Landschaft, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	<ul style="list-style-type: none"> - Viell. Kat. Aukt. Bremen 1811 (Slg. Oelrichs), Nr. 16, S. 5 (Begyn (Abraham): Un paysage, avec des brebis, qui se reposent. Tableau admirable par son ordonnance, et par les reflets du soleil couchant) - Viell. Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlichs), Nr. 42, S. 11 (gez. A. Begeyn: Auf Leinwand, 28 Zoll hoch 26 Zoll breit. Italienische Landschaft, von der Abendsonne warm beleuchtet. Am Fußse eines stämmigen Baumes hat sich ein Hirte mit seiner Schaaf- und Ziegenherde gelagert. Leicht uns geistreich ausgeführtes und gut erhaltenes Bild. (handschriftlich notiert: 27 B, Bergheim)) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 89, S. 43

Kat. Slg. Lürman Nr. 90

Künstler	<i>I./J. van Hagen</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 90, S. 43) – van der Hagen, Joris (Dordrecht um 1615–1669 Den Haag) (AKL Index)
Titel	Landschaft
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	<i>Aus Bagelmann Sammlung</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 90, S. 43) – nicht verifizierbar
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, danach Verbleib unbekannt: Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 09, S. 43)
Motivbeschreibung	<i>Eichen u. Buchen Hain an einem stillen Wasser. In der Mitte ein Hirt mit einer Viehtrift von Adr. v.d. Velde</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 90, S. 43).
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Landschaft, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Viell. Verz. b.d. Eröffnung d. neuen KH 1849, Nr. 223 (eigtl. 323), S. 39 (Van Hagen: niederländ. Landschaft (unverkäuflich, Eigentum d. Aelterm. Lürman)
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 90, S. 43

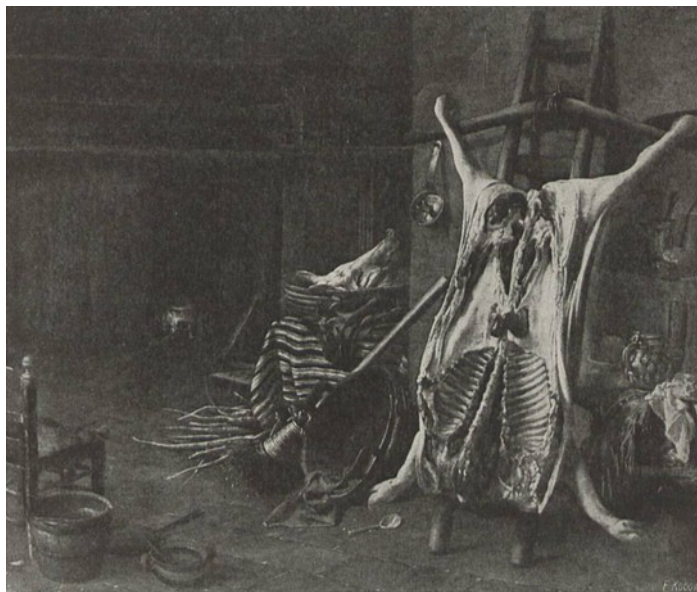
Kat. Slg. Lürman Nr. 91

Künstler	<i>Solimaker</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 91, S. 44) – Jan Frans Solemaeker (Antwerpen um 1655 – nach 1665) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 331, S. 122) – Soolmaeker, Jan Frans (Antwerpen um 1635 – nach 1665 Antwerpen) (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 34, S. 11) – Soolmaker, Jan Frans (Antwerpen um 1635–um 1665 Antwerpen) (AKL Index)
Titel	Landschaft (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 331, S. 122) – Landschaft (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 34, S. 11)
Datierung	Unbekannt
Material	Eichenholz (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 331, S. 122)
Maße	53 x 67,5 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 331, S. 122)
Provenienz	Unsicher: viell. Kat. Aukt. Bremen Juny 1826, Nr. 134, S. 27
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1904 Friedrich August Theodor Lürman, danach Verbleib unbekannt: Im Saal nach hinten, Catalog No. 91: Solimaker ? (...), 50,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) A. – Th. L. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 91, S. 94) – 1904, Senator Lürman (Kat. Slg. Lürman, Nr. 91, S. 44) – Herr Senator Dr. Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 331, S. 122) – Herr Senator Dr. Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 34, S. 11) – Theo: No. 91 Solimaker (...) 50 (Aufteilung unter die 3 Kinder d. Bgm. A. L.) – Th (Abschrift der Taxation v. 1870 (Dreyer), S. 1) – Nach dem Tode meines sel. Vaters 13. October 1902 (Bgm. August Lürman, Anm. d. Verfasserin) sind in meinen Besitz übergegangen von dem im Katalog mit „A“ bezeichneten Bildern: 13. No. 91. Solimaker, Landschaft (...) sämtlich im Salon (...), Th. L. (handschriftliche Auflistung von Theodor Lürman, Blumenstraße 16, Bremen)
Motivbeschreibung	<i>Landschaft. Vielleicht von Pynaker vor seiner Reise nach Italien</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 91, S. 44). Auf einem Hügel liegt links hinter Eichenbäumen ein Bauernhof. Vor dem geöffneten Hoftor stehen ein Mann und eine Frau. Ein Junge erscheint in der Toröffnung. Neben ihnen zwei Kühe, Schafe und Ziegen (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 331, S. 122).
Notizen	- <i>Links unten im Vorder Grunde findet sich eine sehr undeutliche Bezeichnung; – doch läßt sich noch --- macker herauslesen</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 91, S. 44) – Bezeichnet unten links (undeutlich): J. ... macker (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 331, S. 122) – Signiert - Von Herrn Senator Dr. Lürman zur Ausstellung empfangen: 1 Solimaker, Landschaft (...), Bremen, 26. 9. 04, Carl Schumacher (Leihschein d. KH Bremen)
Fazit/Statistik	Landschaft, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	- Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 331, S. 122 - Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 34, S. 11
Literatur	- Viell. Kat. Aukt. Bremen Juny 1826, Nr. 134, S. 27 (Claas Solimaker: Bergichte (sic!), mit Bäumen bewachsene Gegend, am Bache ruht ein Hirte mit seiner Heerde. In Berghem's Geschmack von angenehmem Farbenton, wohl erhalten. Bezeichnet mit seinem Namen) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 91, S. 44

Kat. Slg. Lürman Nr. 92

Künstler	<i>C. Lilienberg</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 92, S. 44) – Cornelis Lelienbergh (tätig 1650–1672) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 134, S. 20) – Lelienbergh, Cornelis (Den Haag vor 1626–nach 1676 Den Haag) (AKL Index)
Titel	Geschlachtetes Schwein
Datierung	Unbekannt
Material	Holz, G.-R. (=goldener Rahmen) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 134, S. 20)
Maße	45 x 55 cm (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 134, S. 20)
Provenienz	<i>Aus Thorspekes (sic!) Sammlung. Später im Besitz von RegRath Meyer von dem ich es gekauft habe</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 92, S. 44)
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, danach Verbleib unbekannt: 1. Gemälde Saal: No. 13/5 (?), Lelienbergh – Geschlachtetes Schwein: 800 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 1) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 92, S. 44) – Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 134, S. 20 u. Abb. 134, Tafel IX
Motivbeschreibung	<i>Geschlachtetes Schwein</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 92, S. 44)

	Inneres eines niederländischen Bauernhauses. Im Vordergrund ist an einem Holzgerüst ein ausgeweidetes Schwein aufgehängt. Verschiedene Küchengeräte sieht man zu beiden Seiten (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 134, S. 20).
Notizen	- <i>Bez.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 92, S. 44) – Bild von vorzüglicher Ausführung mit dem Namen des Künstlers (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 134, S. 20) – Signiert - Abbildung vorhanden (Kat. Aukt. Lepke 1904, Abb. 134, Tafel IX)
Fazit/Statistik	Alltögl. Leben/Genre, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 92, S. 44) - Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 134, S. 20 u. Abb. 134, Tafel IX



Kat. Slg. Lürman Nr. 92

Kat. Slg. Lürman Nr. 93

Künstler	<i>Menken nach Romeyn</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 93, S. 45) – J. H. Menken in Bremen (Kat. Ausst. KV Bremen 1829, Nr. 84, S. 10) – J. H. Menken (1764 – 1837) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 140, S. 21) – Menken, Johann Heinrich (Bremen 1766–1839 Bremen) (AKL Index)
Titel	Ein großes Viehstück (Kat. Ausst. KV Bremen 1829, Nr. 84, S. 10) – Zwei Viehstücke (Kat. Ausst. KV Bremen 1829, Nr. 149/150, S. 15) – Eine Viehgruppe (Kat. Ausst. KV Bremen 1833, Nr. 18, S. 5) – Eine Landschaft mit Vieh (Kat. Ausst. KV Bremen 1833, Nr. 32, S. 6)
Datierung	Unbekannt
Material	Leinwand, G.-R. (=goldener Rahmen) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 140, S. 21)
Maße	40 x 36 cm (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 140, S. 21)
Provenienz	Unsicher: Viell. Kat. Ausst. KV Bremen 1829, Nr. 84, S. 10 od. Nr. 149/150, S. 15 oder Kat. Ausst. KV Bremen 1833, Nr. 18, S. 5 oder Nr. 32, S. 6 od. Nr. 113, S. 13 – vielleicht direkt von Menken gekauft
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, Verbleib danach unbekannt: Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 93, S. 45) – Viell. Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 140, S. 21
Motivbeschreibung	<i>Landschaft mit einem hohen Felsen im Hintergrunde. Einige Stück Rindvieh, Schaafe u. Ziegen weiden im Vordergrunde</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 93, S. 45). Hirten mit ihren Tieren im Vordergrund einer Gebirgslandschaft (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 140, S. 21).
Notizen	<i>Schöne Copie des Originals in der Dresdner Gallerie sub No 1348</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 93, S. 45).
Fazit/Statistik	Kopie
Ausstellungen	- Viell. Kat. Ausst. KV Bremen 1829, Nr. 84, S. 10 od. Nr. 149/150, S. 15 (J. H. Menken in

	Bremen: Ein großes Viehstück (S. 10) od. J. H. Menken in Bremen: Zwei Viehstücke (S. 15)) - Viell. Kat. Ausst. KV Bremen 1833, Nr. 18, S. 5 oder Nr. 32, S. 6 od. Nr. 113, S. 13 (J. H. Menken: Eine Viehgruppe (S. 5) od. J. H. Menken: Eine Landschaft mit Vieh (S. 6) oder J. H. Menken: Eine Viehweide (S. 13))
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 93, S. 45 - Viell. Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 140, S. 21

Kat. Slg. Lürman Nr. 94

Künstler	<i>Cornelius de Heem</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 94, S. 45) – Heem, Cornelis de (Leiden vor 1631–1695 Antwerpen) (AKL Index)
Titel	Blumenstillleben
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	<i>Aus Bagelmann Sammlung</i> (sic!) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 94, S. 45) – nicht verifizierbar – Unsicher: viell. Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinerthagen), Nr. 88, S. 11 oder Kat. Aukt. Bremen März 1828, Nr. 12, S. 6
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Julius Lürman, danach Sophie Mohs, danach Kriegsverlust: 3. Mittelzimmer, hinten: No. 49, De Heem (?) – Blumen (Nachträglich signiert): 150 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 3) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 94, S. 45) – alle weiteren Angaben (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	<i>Blumen und Früchte</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 94, S. 45).
Notizen	<i>Bez.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 94, S. 45) – Signiert
Fazit/Statistik	Stillleben, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Viell. Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinerthagen), Nr. 88, S. 11 (C. de Heem: Auf Leinwand, im schwarzen Rahmen, 24 Zoll hoch 19 Zoll breit. Auf einem Tische ein gläsernes - Gefäß mit vielen Blumen unter welchen rothe und weisse Rosen und ein Mohn besonders hervorleuchten. Auf einem zinnernen Teller liegt eine halb geschälte Pomeranze, in einer Schaafe von Porcellain, Erdbeeren und Stachelbeeren. (S. 11) (handschriftlich notiert: 54)) - Viell. Kat. Aukt. Bremen März 1828, Nr. 12, S. 6 (Cornel. de Heem: Ein schönes Blumengemälde) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 94, S. 45 - Pauli 1904, S. 175

Kat. Slg. Lürman Nr. 95

Künstler	<i>P. P. Rubens</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 95, S. 46) – P. P. Rubens zugeschrieben (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 150, S. 22) – Rubens, Peter Paul (Siegen 1577–1640 Antwerpen) (AKL Index)
Titel	Tierstück
Datierung	Unbekannt
Material	Holz, G.-R. (=goldener Rahmen) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 150, S. 22)
Maße	66 x 52 cm (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 150, S. 22)
Provenienz	<i>Früher bei F. D. Bertheau in Hamburg</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 9, S. 46) – Die Sammlung F. D. Bertheau wurde im Mai 1817 in Hamburg versteigert (Lugt I., Nr. 9129)
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, Verbleib danach unbekannt: 3. Mittelzimmer, hinten: No. 47, Rubens (Kein Original) – Lowen (sic!): 150 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 3) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 9, S. 46) – Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 150, S. 22
Motivbeschreibung	<i>Bild a` la prima. Ein großer kräftiger Löwe liegt im Vordergrunde einer Felsenschlucht mit wild drohendem Ausdrücke neben zwei Andern – ; noch ein paar Löwen sieht man in der Entfernung</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 9, S. 46) In einer Felsenlandschaft sieht man fünf Löwen, von denen drei ganz im Vordergrunde dargestellt sind. Brillant in der Farbe (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 150, S. 22).
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Tierdarstellung, 17. Jhdt., Flämisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 95, S. 46 - Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 150, S. 22

Kat. Slg. Lürman Nr. 96

Künstler	<i>P. L. de la Rive</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 96, S. 46) – Godefroy de la Rive (Aufkleber a.d. Rückseite des Gemäldes) – La Rive oder Larive-Godefroy, Pierre Louis de (Genf 1753–1817 Genf) (AKL Index)
Titel	Tierstück
Datierung	Unbekannt
Material	Öl auf Holz
Maße	35, 5 x 49 cm
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Anton Ludwig August Lürman, danach Kurt Lürman, heute Privatbesitz: Viell. 3. Mittelzimmer, hinten: No. 97, Berchem Art – Hirtenscene: 75 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 4) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 96, S. 46) – alle weiteren Angaben (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	<i>Kühe u. Schaaf mit ihrem Hirten auf einem anmuthigen Hügel, an dessen Fuß ein klarer Bach vorbeifließt. – Ganz in Berghem's Geschmack</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 96, S. 46).
Notizen	- a.d. Rückseite des Gemäldes Aufkleber mit handschriftlicher Notiz (Handschrift von Theodor Gerhard Lürman) „Godefroy de la Rive: Landschaft mit ruhenden Kühen u. Schafen als Staffage. Eigentümer: Herr Aeltermann Lürman in Bremen.“ - Abbildung vorhanden (fotografiert von der Verfasserin), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Tierdarstellung, 18. Jhdt., Schweiz
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 96, S. 46



Kat. Slg. Lürman Nr. 96

Kat. Slg. Lürman Nr. 97

Künstler	<i>Heinr. Roker Zorg</i> (rechts daneben in Bleistift oder schwächerer Tinte: „v. Heiß/b“, Anm. d. Verfasserin) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 97, S. 47) – Sorgh, Hendrik Martensz. (Rotterdam um 1611–vor 1670 Rotterdam) (AKL Index)
Titel	Bauernfamilie
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	<i>Aus Bagelmann Sammlung</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 97, S. 47) – nicht verifizierbar – Viell. Kat. Ausst. KV Bremen 1833, Nr. 77, S. 10 (könnte auch Leihgabe sein)
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Verbleib unbekannt: 4. Eckzimmer, hinten: No. 155, Zorg – Interieur: 900 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 4) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 97, S. 47)
Motivbeschreibung	<i>Große, geräumige Diele eines holländischen Bauernhauses. Ein alter bärtiger Seemann u. seine Frau erfreuen sich in gemüthlicher Unterhaltung des auch ihnen nunmehr nach früherer Thätigkeit vergönnten Rolle far niente. In ihrer Nähe ein Knabe u. ein Mädchen, von denen Letztere einem kleinen Hunde das Aufrecht-Sitzen lehrt. – Außerdem mehrere Hausthiere u. allerlei Hausgeräth im Vordergrunde</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 97, S. 47).
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Alltägl. Leben/Genre, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Viell. Kat. Ausst. KV Bremen 1833, Nr. 77, S. 10 (H. M. Zorgh: Niederländisches Conversationsstück)
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 97, S. 47

Kat. Slg. Lürman Nr. 98

Künstler	<i>J. D. de Heem</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 98, S. 47) – gez. de Heem (Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 217, S. 50) – Jan Davidsz de Heem (Utrecht 1606–1683) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 198, S. 77) – Heem, Jan Davidsz de (Utrecht 1606–1683 Antwerpen) (AKL Index)
Titel	Blumenguirlande (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 198, S. 77)
Datierung	Unbekannt
Material	Auf Leinwand (Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 217, S. 50) ↔ Eichenholz (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 198, S. 77)
Maße	20 x 27 Zoll (Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 217, S. 50) – 48,5 x 65 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 198, S. 77)
Provenienz	<i>Aus Garlichs Sammlung</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 98, S. 47) – Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 217, S. 50 – davor vielleicht Viell. Kat. Aukt. Bremen 1811 (Slg. Oelrichs), Nr. 109, S. 27
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Anton Ludwig August Lürman, danach Verbleib unbekannt: 1. Gemälde Saal: No. 92, J. D. de Heem – Guirlande: 1000 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 2) – 1904, Rechtsanw. Aug. Lürman, Holleralle (Kat. Slg. Lürman, Nr. 98, S. 47) – Herr Rechtsanwalt Aug. Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 198, S. 77)
Motivbeschreibung	<i>Eine Blumen-Guirlande</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 98, S. 47) Eine sehr reiche Blumenguirlande, zusammengebunden aus rothen und weißen Rosen, Tulpen, Malven, Nelken, Hyazinthen, Wicken, Iris, andern Blumen und Epheublättern (Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 217, S. 50). Aus einer dunklen Steinschale im Ohrmuschelstil hängt eine Guirlande von Blumen herab, die links und rechts mit blauen Schleifen gehalten wird. Im Mittelpunkt des Gehänges rote Rosen und zwei rote geflammte Tulpen. Schwarzer Grund (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 198, S. 77).
Notizen	- handschriftlich notiert: „30 B, Menken“, Anm. d. Verfasserin (Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 217, S. 50) - Unbezeichnet (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 198, S. 77)
Fazit/Statistik	Stillleben, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 198, S. 77
Literatur	- Viell. Kat. Aukt. Bremen 1811 (Slg. Oelrichs), Nr. 109, S. 27 (Heem (Jean de) : Une grande guirlande de fleurs de la première beauté. Sur bois) - Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 217, S. 50 - Kat. Slg. Lürman, Nr. 98, S. 47 - Pauli 1905, S. 52

Kat. Slg. Lürman Nr. 99

Künstler	<i>A. va (?) Boom</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 99, S. 48) – Verboom, Adriaen Hendriksz. (Rotterdam um 1628–1670 Amsterdam) (AKL Index)
Titel	Landschaft
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	<i>Aus Stobwassers Samlung</i> (sic!) <i>in Braunschweig</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 99, S. 48) – Eine Slg. Stobwasser ist bei Lugt I. u. II. nicht verzeichnet – nicht verifizierbar
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1904 Louise Henriette Lürman, verh. Thulesius, danach Verbleib unbekannt: Esszimmer, schwarze Rähmen (?), Catalog No. 99: A. Ver Boom (sehr dunkles Bild (...)) (...), 40,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) – A. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 99, S. 48) – Henri (= Henriette Thulesius): ver Boom (...) 40 (Aufteilung unter die 3 Kinder d. Bgm. A. L.) – H (Abschrift der Taxation v. 1870 (Dreyer), S. 1)

Motivbeschreibung	<i>Links im Vordergrunde ein aus einer Tiefe hervorkommender Weg. Hell von der Abendsonne beleuchtet erscheinen hier 2 Maulthiere mit ihren Treibern. Eins hat seine Ladung, aus 2 Tonnen bestehend, das Andere wird beladen. Ein dritter Treiber fischt beim benachbarten Wasserfall. Links zieht sich ein bedeutendes Gebirge hin, auf dessen Höhe eine Burg u. dessen steile Felswände unten in einem Teich enden. Eine sehr schöne Baumgruppe verherrlicht den Mittelgrund</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 99, S. 48).
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Landschaft, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 99, S. 48

Kat. Slg. Lürman Nr. 100

Künstler	<i>Lud. Backhuysen</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 100, S. 48) – Backhuysen, Ludolf (Emden 1630–1708 Amsterdam) (AKL VI, 1992, S. 175) – Zuschreibung in Frage gestellt (Pauli 1904, S. 170)
Titel	Dünen an der Nordseeküste
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	<i>Früher im Besitz von Senat. Castendyk</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 100, S. 48) – Entweder Dr. Gerhard Castendyk (1769–1801) oder Dr. Bruno Castendyk (1771–1814) (Bremen) – nicht verifizierbar
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1904 Friedrich August Theodor Lürman, danach August Lürman, um 1960 verkauft an Privat, heutiger Verbleib unbekannt: Wohnzimmer, Catalog No. 100: L. Backhuysen (...), 50,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) – A. – Th. L. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 100, S. 48) – 1904, Senator Lürman (links neben Senator “Recht” durchgestrichen, Anm. d. Verfasserin) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 100, S. 48) – Theo: No. ?, Backhuysen (...) 75 (Aufteilung unter die 3 Kinder d. Bgm. A. L.) – Th (Abschrift der Taxation v. 1870 (Dreyer), S. 1) – Nach dem Tode meines sel. Vaters 13. October 1902 (Bgm. August Lürman, Anm. d. Verfasserin) sind in meinen Besitz übergegangen von dem im Katalog mit „A“ bezeichneten Bildern: 15. No. 100. Lud. Backhuysen, Dünen am Nordseestrand (...) sämtlich im Salon (...), Th. L. (handschriftliche Auflistung von Theodor Lürman, Blumenstraße 16, Bremen) – alle weiteren Angaben (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	<i>Sand Dünen am Nordsee Strande, und zwar zweifelsohne nach der Natur an der Küste von Norderney aufgenommen</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 100, S. 48).
Notizen	- Viell. Von Herrn Senator Lürman zur Ausstellung empfangen: 1 Backhuysen (...), Bremen, 14. Sept. 1904, Pauli (Leihschein d. KH Bremen) - Zuschreibung in Frage gestellt (Pauli 1904, S. 170) - Abbildung vorhanden (Familienarchiv B. v. Barsewisch), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Dünen, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 100, S. 48 - Pauli 1904, S. 170 (Pauli stellt Zuschreibung in Frage)



Kat. Slg. Lürman Nr. 100

Kat. Slg. Lürman Nr. 101

Künstler	<i>A. van Dyk</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 101, S. 49) – Dyck, Anton van (Antwerpen 1599–1641 London) (AKL XXXI, 2002, S. 381)
Titel	Leichnam Jesu
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unsicher: viell. Kat. Aukt. Bremen Juny 1826, Nr. 160, S. 31
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Charlotte Emilie Lürman, verh. zu Putlitz, 1943 verschenkt, heutiger Verbleib unbekannt: Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 101, S. 49) – weitere Angaben (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	<i>Der Leichnam des Heilands, umgeben von den beiden Marien u. Johannes</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 101, S. 49)
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Neues Testament, 17. Jhdt., Flämisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Viell. Kat. Aukt. Bremen Juny 1826, Nr. 160, S. 31 (160: Anton van Dyk: Der Leichnam Jesu im Schosse seiner Mutter. Eine Skizze (!)) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 101, S. 49

Kat. Slg. Lürman Nr. 102

Künstler	<i>P. Lastman</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 102, S. 49) – Lastman, Pieter (1583 – 1633) (Höper 1990, S. 195) – Pieter Lastman (Amsterdam 1583 – 1633 daselbst) (Inventarbuch KH Bremen 1903, Nr. 251, S. 127) – dasselbe AKL Index
Titel	Schlacht zwischen Konstantin und Maxentius (Inventarbuch KH Bremen 1903, Nr. 251, S. 128)
Datierung	bezl. 1613 (Kat. Slg. Lürman, Nr. 102, S. 49) – 1613 (Höper 1990, S. 195)
Material	Öl auf Leinwand (Höper 1990, S. 195)
Maße	158 x 165 cm (Inventarbuch KH Bremen 1903, Nr. 251, S. 128) – 161,5 x 170 cm (Höper 1990, S. 195)
Provenienz	Kunsthändler Gerrit Uylenburg, Amsterdam – Slg. Jürgen Ovens (1662) – Slg. Herzog Christian Albrecht von Holstein-Gottorp (1695) – Slg. Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Lüneburg, Schloß Salzdahlum (1710) – 1811 vermutlich mit 200 weiteren Bildern durch die französische Regierung in Westfalen versteigert (...) (Höper 1990, S. 195) – aus der Sammlung des Aeltermann Th. G. Lürman, geschenkt von der Familie Lürman, Werth 1000 (Inventarbuch KH Bremen 1903, Nr. 251, S. 128)
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen, heute Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen: 1. Gemälde Saal: No. 41, Lastmann – Schlacht des Constatin (sic!): 600 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 2) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 102, S. 49) – 1903, Kunsthalle (Kat. Slg. Lürman, Nr. 102, S. 49) – Inv.Nr. 251-1903/4; Geschenk der Erben Theodor Lürman 1903 (Höper 1990, S. 195)
Motivbeschreibung	<i>Schlacht Scene aus dem Kampfe zwischen Maxentius u. Maxciminus in Rom</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 102, S. 49). Der Kampf tobt auf einem Brückenbogen. das siegreiche Fussvolk dringt von links die Brücke hinauf. Der mittlere Theil der Brücke bricht zusammen und mit den Steinen stürzen die Feinde in den Fluss hinab. Von links liegt am Ufer ein Erschlagener in schwarzer Rüstung neben einer rotweißen (sic!) Fahne. Hinter ihm sprengt ein Reiter auf einem Schimmel in den Fluß. Von links währt ein von hinten geschener (?) Krieger in gelbem Rocke mit dem Speer die Feinde ab (Inventarbuch KH Bremen 1903, Nr. 251, S. 128).
Notizen	- Bezeichnet unten links: P. Lastman fecit 1613 (Inventarbuch KH Bremen 1903, Nr. 251, S. 128) – Bez. u. l.: P. Lastman. fecit 1613 (Höper 1990, S. 195) – Signiert - Abbildung vorhanden (Fotomappe KH Bremen, Nr. 46 bzw. digital), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Historische Darstellung, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Erst ab 1980, siehe Höper 1990, S. 195-197
Literatur	- Schlossinventar Gootorf 1695; Anton Friedrich Harms, Diesignation derer künstlichen und kostbaren Gemälden in denen Gallerien und Cabinetter des Fürstlichen Lustschlosses Salzdahlum sich befinden, handschriftlicher Katalog 1710 (aus: Höper 1990, S. 195-197) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 102, S. 49 - Inventarbuch KH Bremen 1903, Nr. 251, S. 127 u. 128 - Jahresbericht 1903/04, S. 5 - Pauli 1904, S. 170/172. - Pauli 1905, S. 28 - weitere Literatur, siehe Höper 1990, S. 195-197



Kat. Slg. Lürman Nr. 102

Kat. Slg. Lürman Nr. 103

Künstler	<i>I./J. F. van Bredael</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 103, S. 50) – Bredael, Jean François van (Antwerpen 1686–1750 Antwerpen) (AKL XIV, 1996, S. 55)
Titel	Gesatteltes Pferd
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Verbleib unbekannt: 4. Eckzimmer, hinten: No. 109, Bredal – Schimmel: 80 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 4) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 103, S. 50)
Motivbeschreibung	<i>Ein gesattelter Schimmel von einem Stall-Jungen geführt. – In Th. Wouvermanns Geschmack</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 103, S. 50).
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Tierdarstellung, 18. Jhdt., Flämisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 103, S. 50

Kat. Slg. Lürman Nr. 104

Künstler	<i>Bernhard Bellotto – Canaletto</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 104, S. 50) – Bernardo Belotto (genannt Canaletto d. J.) (Venedig 1724–1780 Warschau) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 108, S. 46) – Venezianischer Meister des 18. Jahrhunderts (Inventarbuch KH Bremen 1928, Nr. 195, o.S.)
Titel	Das Pantheon zu Rom (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 108, S. 46)
Datierung	Unbekannt
Material	Leinwand (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 108, S. 46) – Leinwand (Inventarbuch KH Bremen 1928, Nr. 195, o.S.)
Maße	35 x 55 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 108, S. 46) – 35 x 55 cm (Inventarbuch KH Bremen 1928, Nr. 195, o.S.)
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 H. H. Meier jr., nach 1928 Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen, nach 1939 Privatbesitz München, heutiger Verbleib unbekannt: 1. Gemälde Saal: No. 8, Canaletto (?) – Das Pantheon in Rom: 100 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 2) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 104, S. 50) – Herr Dr. H. H. Meier jr. (Früher Lürman) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 108, S. 46) – (Aus der Sammlung Lürman) Aus dem Legat Dr. H. H. Meier jr. 1928 (Inventarbuch KH Bremen 1928, Nr. 195, o.S.) – 1939 getauscht gegen Franz Anton Maulbertsch „Der hl. Nepomuk verteilt Almosen“, Inv. Nr. 488-1939/2 mit Privatperson, München („Gemälde: ehem. Besitz“, verfasst von Corinna Höper (A KH Bremen))
Motivbeschreibung	<i>Hauptansicht des Pantheons zu Rom, mit dem freien Platze vor demselben, auf dem sich eine Fontaine befindet, u. der außerdem durch mancherlei Staffage sehr belebt erscheint</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 104, S. 50). Blick auf das Pantheon und den belebten Platz vor ihm (Inventarbuch KH Bremen 1928, Nr. 195, o.S.).
Notizen	- Unbezeichnet (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 108, S. 46) – Unbezeichnet (Inventarbuch KH Bremen 1928, Nr. 195, o.S.) - Zuschreibung hat sich geändert (Inventarbuch KH Bremen 1928, Nr. 195, o.S.)
Fazit/Statistik	Architektur, 18. Jahrhundert, Italienisch
Ausstellungen	Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 108, S. 46
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 104, S. 50 - Pauli 1904, S. 168 - Pauli 1905, S. 20 - Jahresbericht 1928/29, S. 7 (aus: „Gemälde: ehem. Besitz“, verfasst von Corinna Höper (A KH Bremen)) - Kat. Slg. Bremen 1935, S. 93, Nr. 195 (aus: „Gemälde: ehem. Besitz“, verfasst von Corinna Höper (A KH Bremen)) - Kat. Slg. Bremen 1939, S. 20, Nr. 195 (aus: „Gemälde: ehem. Besitz“, verfasst von Corinna Höper (A KH Bremen)) - „Gemälde: ehem. Besitz“, verfasst von Corinna Höper (A KH Bremen)

Kat. Slg. Lürman Nr. 105

Künstler	<i>Unbekannt</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 105, S. 51) – Anonym
Titel	Landschaft
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Verbleib unbekannt: Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 105, S. 51)
Motivbeschreibung	<i>Eine Landschaft im Gewittersturm, von dem verschiedene große Bäume im Vordergrunde Zersplittert werden</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 105, S. 51).
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Unbekannter Künstler
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 105, S. 51

Kat. Slg. Lürman Nr. 106

Künstler	<i>Joh. Rottenhammer</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 106, S. 51) – Joh. Rottenhammer (1564–1623) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 149, S. 22) – Rottenhammer, Hans (München 1564–1625 Augsburg) (AKL Index)
Titel	Petrus und Johannes
Datierung	Unbekannt
Material	Feines Bild auf Kupfer, G.-R. (=goldener Rahmen) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 149, S. 22)
Maße	40 x 31 cm (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 149, S. 22)
Provenienz	Aus der Wakerbartschen Sammlung (Kat. Slg. Lürman, Nr. 106, S. 51) – nicht verifizierbar – Eine Sammlung Wakerbert ist auch nicht bei Lugt I. od. II. aufgeführt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, Verbleib danach unbekannt: Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 106, S. 51) – Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 149, S. 22 u. Abb. 149, Tafel XIV
Motivbeschreibung	<i>Petrus u. Johannes die Lahmen an der schönen Tempel Thür heilend. – nach Cigoli</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 106, S. 51) St. Petrus und St. Johannes an der Pforte des Tempels heilen einen Lahmen. In den Wolken Christus von Engeln umgeben (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 149, S. 22).
Notizen	Abbildung vorhanden (Kat. Aukt. Lepke 1904, Abb. 149, Tafel XIV), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Neues Testament, 16. Jhdt., Deutsch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 106, S. 51 - Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 149, S. 22 u. Abb. 149, Tafel XIV



Kat. Slg. Lürman Nr. 106

Kat. Slg. Lürman Nr. 107

Künstler	<i>Wm. van Mieris</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 107, S. 52) – Mieris, Willem van (Leiden 1662–1774 Leiden) (AKL Index) – Kopie (Pauli 1904, S. 174)
Titel	Lautenspielerin
Datierung	Unbekannt
Material	Öl auf Holz, in goldenem Rahmen
Maße	36, 3 x 29, 6 cm
Provenienz	<i>Früher bei Senator Castendyk</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 107, S. 52) – Entweder Dr. Gerhard Castendyk (1769–1801) oder Dr. Bruno Castendyk (1771–1814) (Bremen) – nicht verifizierbar
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1904 Friedrich August Theodor Lürman, danach August Lürman, 1961 verkauft, heute Familienstiftung Gans zu Putlitz: Zimmer oben nach hinten, Catalog No. 107 (in Bleistift, Anm. d. Verfasserin): Copie n. W. Mieris, Lautenspielerin (...), 50,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 2) – A. – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 107, S. 52) – Theo: No. 108 Copie nach Mieris (...) 75 (Aufteilung unter die 3 Kinder d. Bgm. A. L.) – Th (Abschrift der Taxation v. 1870 (Dreyer), S. 2) – Nach dem Tode meines sel. Vaters 13. October 1902 (Bgm. August Lürman, Anm. d. Verfasserin) sind in meinen Besitz übergegangen von dem im Katalog mit „A“ bezeichneten Bildern: 6. No. 107. Wm. van Mieris (...) sämtlich im Esszimmer (...), Th. L. (handschriftliche Auflistung von Theodor Lürman, Blumenstraße 16, Bremen) – weitere Angaben (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	<i>Eine Lauten Spielerin; hinter derselben ein älterer Herr in Alongen Perrücke, welcher in der linken Hand ein gefülltes Weinglas in der Rechten seinen Federhut hält. Auf einem Tische rechts eine Violine u. Trinkhorn</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 107, S. 52).
Notizen	<ul style="list-style-type: none"> - Am 6. 7 1904 zu Ansmeyer (?): 2. Mieris zum Umrahmen (handschriftl. Notiz von Theodor Lürman, Sohn d. Bgm. Aug. L.) - a.d. Rückseite: m. Bleistift notiert: 197/5, Siegel (Balken mit zwei Sternen, oben ein offener Flug – Die Recherche i.d. Wappenkartei des StA Bremen hat nichts ergeben: nachgesehen unter „K“: Castendiek, Bruno U.J.D. (StA Bremen 12-W.1, S. 402), Castendiek, Gerhardus, J.U.D. (StA Bremen 12-W. 1, S. 400): beide Male ein Schwan/Vogel in einem Nest in der Mitte des Wappens – es muss sich also um ein Siegel eines vorhergehenden Sammlers handeln - Zuschreibung hat sich geändert (Pauli 1904, S. 174) - Abbildung vorhanden (Familienarchiv B. v. Barsewisch), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Kopie
Ausstellungen	Keine
Literatur	<ul style="list-style-type: none"> - Kat. Slg. Lürman, Nr. 107, S. 52 - Parthey II., Nr. 26, S. 133 (Slg. Lürman Bremen) - Pauli 1904, S. 174



Kat. Slg. Lürman Nr. 107

Kat. Slg. Lürman Nr. 108

Künstler	<i>Fr. Albano</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 108, S. 2) – Graf Francesco Albani (Bologna 1578–1660 Bologna (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 5, S. 10) – Carle van Loo (Charles de Loo) (1705 Nizza – Paris 1765) (Höper 1990, S. 206) – dasselbe AKL Index
Titel	Venus u. Amor (Kat. Slg. Lürman, Nr. 108, S. 2) – Venus und Amor (Inventarbuch KH Bremen 1928, Nr. 186, o.S.)
Datierung	Unbekannt
Material	Leinwand (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 5, S. 10) – Leinwand (Inventarbuch KH Bremen 1928, Nr. 186, o.S.) – Öl auf Leinwand, doubliert (Höper 1990, S. 206)
Maße	40,5 x 31,5 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 5, S. 10) – 40 x 31 cm (Inventarbuch KH Bremen 1928, Nr. 186, o.S.) – 40,3 x 31,4 cm (Höper 1990, S. 206)
Provenienz	<i>Aus Canikofs Slg.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 108, S. 2) – Slg. Canikoff, Dresden (Höper 1990, S. 206) – die Sammlung des kaiserlich russischen Gesandten von Canicof wurde im März 1830 in Dresden versteigert (Lugt II., Nr. 12254)
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 H. H. Meier jr., nach 1928 Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen, heute Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen: 1. Gemälde Saal: No. 12, Albano – Venus und Amor: 150 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 2) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 108, S. 52) – Herr Dr. H.H. Meier jr. (früher Lürman) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 5, S. 10) – (Aus der Sammlung Lürmann (sic!)) Legat Dr. H. H. Meier jr. 1928 (Inventarbuch KH Bremen 1928, Nr. 186, o.S.) – Inv. Nr. 186 – 1928/22 (...) Vermächtnis Dr. H. H. Meier jr. 1928 (als Francesco Albani) (Höper 1990, S. 206)
Motivbeschreibung	<i>Die Göttin, von einem blauen Gewand umwallt u. auf Wolken ruhend, wird von Amor mit schmeichelndem Blick um Zurückgabe der ihm genommenen Köcher u. Pfeile gebeten, in dem er mit der linken Hand auf diese Gegenstände seiner Wünsche hindeutet. Vorn zwei schnäbelnde Tauben</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 108, S. 2). Venus und Amor. Venus sitzt nach links gewendet über den Wolken, von einem blauen Mantel lose umwallt und wendet sich Amor zu, der ihre Rechte ergreift und auf sie einredet. Neben Venus ein sich schnäbelndes Taubenpaar (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 5, S. 10). Die blondharige (sic!), nackte Venus sitzt, nach links gewendet, auf einem blauen Gewande, das über weißen Wolkenkissen liegt. Sie neigt sich dem von links kommenden Amorknaben zu und gibt ihm die Hand. In der Linken hält sie Bogen und pfeilgefüllten Köcher. Rechts im Vordergrund schnäbeln zwei weiße Tauben (Inventarbuch KH Bremen 1928, Nr. 186, o.S.).
Notizen	- Unbezeichnet (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 5, S. 10) – Unbezeichnet (Inventarbuch KH Bremen 1928, Nr. 186, o.S.) - Zuschreibung hat sich geändert (Höper 1990, S. 206) - Abbildung vorhanden (Fotomappe KH Bremen, Nr. 3559), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Mythologische Darstellung, 18. Jhdt., Französisch
Ausstellungen	- Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 5, S. 10 - weitere Ausstellungen, siehe Höper 1990, S. 206 u. 207
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 108, S. 52 - Pauli 1904, S. 168 - weitere Literatur, siehe Höper 1990, S. 206 u. 207



Kat. Slg. Lürman Nr. 108

Kat. Slg. Lürman Nr. 109

Künstler	<i>Riepenhausen</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 109, S. 53) – Franz Riepenhausen (1786–1831) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 146, S. 22) – Riepenhausen, Franz (Göttingen 1787–1831 Rom) (AKL Index)
Titel	Mutter und Kind
Datierung	Unbekannt
Material	Leinwand, G.-R. (=goldener Rahmen) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 146, S. 22)
Maße	58 x 46 cm (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 146, S. 22)
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, Verbleib danach unbekannt: Gemälde Saal: No. 18, Riepenhausen – Mutter und Kind: 75 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 1) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 109, S. 53) – Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 146, S. 221
Motivbeschreibung	<i>Albaneserin behutsam den Spinn-Rocken handhabend, während sie zugleich sorgsam auf ihr zu ihren Füßen ruhig schlummerndes Kind herniederblickt</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 109, S. 53). Junge Neapolitanerin spinnend; ihr Kind ruht schlafend in ihrem Schoß (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 146, S. 22).
Notizen	<i>Bez.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 109, S. 53) – signiert (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 146, S. 22)
Fazit/Statistik	Alltäg. Leben/Genre, 19. Jhdt., Deutsch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 109, S. 53 - Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 146, S. 22

Kat. Slg. Lürman Nr. 110

Künstler	<i>Dom. Fr. Frank</i> (rechts daneben durchgestrichen: „im u. fec. bzl.“, Anm. d. Verfasserin) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 110, S. 53) – Joh. Bapt. Franck (Kat. Ausst. KV Bremen 1829, Nr. 8, S. 3) – Frank (Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 151, S. 33/34) – Frans Francken (1581–1642) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 122, S. 19) – Francken, Frans (Antwerpen 1581–1642 Antwerpen) (AKL XLIII, 2004, S. 465)
Titel	Das Innere eines Kunstkabinetts (Kat. Ausst. KV Bremen 1829, Nr. 8, S. 3)
Datierung	Unbekannt
Material	Auf Kupfer (Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 151, S. 33/34) – Kupfer, G.-R. (=goldener Rahmen) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 122, S. 19)
Maße	24 x 36 Zoll (Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 151, S. 33/34) – 57 x 85 cm (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 122, S. 19)
Provenienz	<i>Früher in der Galerie des Grafen von Wallmoden in Hannover</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 110, S. 53) – Die Sammlung Wallmoden wurde am 1. September 1818 in Hannover versteigert (Lugt I., Nr. 9433) – Dieses, in jedem Betracht vortreffliche und vollkommen wohlerhaltene Originalgemälde, befand sich, bevor es in dieser Sammlung aufgenommen wurde, in der Galerie des Grafen v. Walmoden in Hannover (Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 151, S. 33/34) – Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 151, S. 33/34
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, Verbleib danach unbekannt: 1. Gemälde Saal: No. 11, Franken – Kunstkabinett: 1200 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 1) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 110, S. 53) – Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 122, S. 19
Motivbeschreibung	<i>Ein kostbares KunstCabinet mit vielen Gemälden, Statuen und vielen Gefäßen verziert. Auf dem getäfelten Fußboden 2 Papageien. Im Nebenzimmer an einer mit Austern, Hummern u. anderen Leckerbissen besetzten Tafel zwei Künstler nicht speisend, sondern sich an den Schönheiten eines Bildes ergötzend, welches sie, vor sich haltend, beschauen</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 110, S. 53). <u>Ein kostbares Kunstkabinett, verziert mit vielen Gemälden, reichen Gefäßen und Vasen. Auf dem getäfelten Boden zwei Papageien. Im Nebenzimmer, an einer mit Austern, Hummer und andern Leckerbissen besetzten Tafel, zwei Künstler nicht speisend, sondern sich ergötzend an den Schönheiten eines Bildes, welches sie, vor sich haltend, beschauen</u> (Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 151, S. 33/34) (man beachte den fast gleichen Wortlaut!) Kunstkabinett. In einem Zimmer sind zahlreiche Gemälde aufgehängt. Auf einer Kredenz und auf Tischen bemerkt man eine große Anzahl von Kunstgegenständen. Durch eine Tür rechts blickt man in ein Zimmer, wo sich zwei Herren über ein Bild unterhalten (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 122, S. 19).
Notizen	- handschriftlich notiert: „105 β, Aelt. Lürmann“ (Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 151, S. 33/34) - Abbildung vorhanden (Kat. Aukt. Lepke 1904, Abb. Nr. 122, Tafel VII), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Schlacht, 17. Jhdt., Flämisch
Ausstellungen	Kat. Ausst. KV Bremen 1829, Nr. 8, S. 3
Literatur	- Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 151, S. 33/34 - Kat. Slg. Lürman, Nr. 110, S. 53 - Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 122, S. 19 u. Abb. Nr. 122, Tafel VII



Kat. Slg. Lürman Nr. 110

Kat. Slg. Lürman Nr. 111

Künstler	Unbekannt (im Kat. Slg. Lürman, Nr. 111, S. 54 nur mit einem Fragezeichen versehen, Anm. d. Verfasserin) – Anonym
Titel	Landschaft
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	<i>Aus Wakerbarts Sammlung</i> (sic!) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 111, S. 54) – nicht verifizierbar – Eine Sammlung Wakerbe/art ist auch nicht bei Lugt I. od. II. aufgeführt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Verbleib unbekannt: Viell. 4. Eckzimmer, hinten: No. 100, Unbekannt – Stehende Kuh: 150 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 4) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 111, S. 54)
Motivbeschreibung	<i>(...) Jedenfalls jedoch ein altes schätzbares Original Bild u. die darauf vorn im Wasser stehenden beiden Kühe, so schön wie von A.v.d. Velde</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 111, S. 54)
Notizen	<i>Diese Landschaft einer niederländischen Gegend ist ganz deutlich mit K. de Jardin bezeichnet, aber keinesfalls von diesem Meister u. überdem sehr nachgedunkelt.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 111, S. 54)
Fazit/Statistik	Unbekannter Künstler
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 111, S. 54

Kat. Slg. Lürman Nr. 112

Künstler	<i>M. Carré</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 112, S. 54) – Michel Carré (Kat. Ausst. KV Bremen 1829, Nr. 128 od. 129, S. 14) – M. Carree (1666–1747) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 112, S. 17) – keine Entsprechung im AKL
Titel	Tierstück
Datierung	Unbekannt
Material	Leinwand auf Holz (Kat. Aukt. Bremen 1831/31 (Slg. Garlich), Nr. 3, S. 8) – Auf Leinwand (Kat. Aukt. Bremen 1844 (Slg. Burchard), Nr. 84, S. 28)
Maße	22 x 26 Zoll (Kat. Aukt. Bremen 1831/31 (Slg. Garlich), Nr. 3, S. 8) – 16 x 18 Zoll (Kat. Aukt. Bremen 1844 (Slg. Burchard), Nr. 84, S. 28) – 100 x 124 cm
Provenienz	<i>Aus Meinertzhagen Sammlung</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 112, S. 54) – konnte nicht verifiziert werden – Unsicher: viell. Kat. Aukt. Bremen März 1827, Nr. 6, S. 3 oder Kat. Ausst. KV, Bremen 1829, Nr. 128 (könnte aber auch Leihgabe sein) od. 129, S. 14 od. Nr. 140, S. 14 oder Kat. Aukt. Bremen 1831/31 (Slg. Garlich), Nr. 3, S. 8 oder Kat. Aukt. Bremen 1844 (Slg. Burchard), Nr. 84, S. 28
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, Verbleib danach unbekannt: 1. Gemälde Saal: No. 29, Carré – Viehstück: 100 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 2) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 112, S. 54) – Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 112, S. 17
Motivbeschreibung	<i>Rinder Schafe Ziegen u. ein beladener Esel werden von dem Hirten nach der nahen Felsenhöhle getrieben, um vor dem heranziehenden schweren Gewitter geschützt zu sein</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 112, S. 54). Felsengrotte mit Herde an der Tränke. Rechts der junge Hirt bei einem Maulthiere (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 112, S. 17)
Notizen	handschriftlich notiert: 12ß, derselbe= Hoepken (Kat. Aukt. Bremen 1831/31 (Slg. Garlich), Nr. 3, S. 8) – handschriftlich notiert: „13 , H. Schütte“, Anm. d. Verfasserin (Kat. Aukt. Bremen 1844 (Slg. Burchard), Nr. 84, S. 28)
Fazit/Statistik	Tierdarstellung, 17. Jhdt., Französisch
Ausstellungen	Viell. Kat. Ausst. KV , Bremen 1829, Nr. 128 od. 129, S. 14 od. Nr. 140, S. 14 (2 Landschaften mit Vieh und Figuren, Ein Viehstück)
Literatur	- Viell. Kat. Aukt. Bremen März 1827, Nr. 6, S. 3 (Michel Carrée: Auf Leinwand, 18 Zoll hoch 23 Zoll breit: Ein hübsches Viehstück in Landschaft) - Viell. Kat. Aukt. Bremen 1831/31 (Slg. Garlich), Nr. 3, S. 8 (Italienische Landschaft, mit verschiedenen Viehgruppen) - Viell. Kat. Aukt. Bremen 1844 (Slg. Burchard), Nr. 84, S. 28 (Hirten bei ihrem Vieh in einer baumreichen Landschaft. Wenngleich der Name des Meisters dem Bilde nicht fehlt, so ist dessen Originalität doch sehr zu bezweifeln.) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 112, S. 54 - Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 112, S. 17

Kat. Slg. Lürman Nr. 113

Künstler	<i>Jacob Ruysdael</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 113, S. 55) – Jakob von Ruysdael (Inventarbuch KH Bremen 1903, Nr. 259, S. 133) – Ruysdael, Jacob van (1628/29 – 1682) (Höper 1990, S. 347) – Ruysdael, Jacob Issaczoon van (Haarlem 1628/29–1682 Amsterdam/Harlem)
Titel	Landschaft mit Ausblick auf das Schloß Bentheim (Inventarbuch KH Bremen 1903, Nr. 259, S. 133) – Landschaft mit Blick auf Schloß Bentheim (Höper 1990, S. 347)
Datierung	Unbekannt
Material	Oelfarbe. Eichenholz (Inventarbuch KH Bremen 1903, Nr. 259, S. 133) – Öl auf Eichenholz (Höper 1990, S. 347)
Maße	52 x 62 cm (Inventarbuch KH Bremen 1903, Nr. 259, S. 133) – 52 x 64,5 cm (Höper 1990, S. 347)
Provenienz	Vielleicht Slg. Willem Six, Amsterdam – vielleicht Slg. Prince de Conti, Paris – vielleicht Slg. Sir Joshua Reynolds, London (Hofstede de Groot, Bd. IV., Nr. 1070, S. 330) – Eine entsprechende (Gemälde-)Sammlung Reynolds wurde am 26. März 1840 in London versteigert (Lugt II., Nr. 15735)
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen, 1943 ausgelagert nach Brandenburg, seitdem verschollen: Viell. 4. Eckzimmer, hinten: No. 112, Ruysdael – Landschaft: 4000 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph

	Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 4) – Th. – Kunsthalle (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 113, S. 55) – 1904, Kunsthalle (Kat. Slg. Lürman, Nr. 113, S. 55) – Aus der Sammlung des Generalkonsul Th. Lürman für 2500 M. erworben (...) (Inventarbuch KH Bremen 1903, Nr. 259, S. 133) – Inv. Nr. 259-1904/3, erworben 1904 (...) ausgelagert 1943 nach Schloß Karnzow, Kreis Kyritz/Mark Brandenburg, seitdem verschollen (Höper 1990, S. 347)
Motivbeschreibung	<p><i>Ansicht der mit Eichen und Buchen bewachsenen Kalkberge in der Nähe des Schlosses zu Bentheim, bei dessen Besitzer sich Ruysdael öfterer zu seiner Erholung aufhielt u. zugleich seine schönsten Studien entwarf. Rechts u. links führen steile Fußwege durch Gebüsch u. neben einzelnen Bauernhäusern, während in der Mitte des Bildes durch eine Unterbrechung der schön beleuchteten Kalkfelsen das Schloß selbst in einiger Entfernung dem Beschauer einen anziehenden Ruhepunkt gewährt</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 113, S. 55).</p> <p>Links und rechts erheben sich zerklüftete mit Gebüsch und Bäumen bestanden (sic!) Kalkfelsen. Der Thaleinschnitt zwischen ihnen eröffnet den Ausblick auf ein in der Ferne auf flachem Hügel liegendes Schloß – angeblich das Schloß Bentheim. Links neben dem Schlosse steht eine Windmühle. Auf der Felsenhöhe im Vordergrund rechts weiden Schafe. Der Schäfer sitzt rechts am Wege. Die Baumkronen beginnen sich herbstlich zu verfärben. Das Licht eines Spätnachmittages fällt von links herein (Inventarbuch KH Bremen 1903, Nr. 259, S. 133).</p>
Notizen	<p>- Bezl. (Kat. Slg. Lürman, Nr. 113, S. 55) – Bezeichnet unten rechts: van Ruysdael (Inventarbuch KH Bremen 1903, Nr. 259, S. 133) – Bez. u.r.: v. Ruysdael (Höper 1990, S. 347) – Signiert</p> <p>- Abbildung vorhanden (Pauli 1904, S. 168, Abb. 5, S. 171 und Herzogenrath 1997, Nr. 24, S. 26, Abb. 24, S. 29 und Fotmappe KH Bremen, Nr. 13), siehe nachfolgend</p>
Fazit/Statistik	Landschaft, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Viell. Kat. Ausst. KV Bremen 1833, Nr. 10, S. 4 (J. Ruysdael: Landschaft aus dessen früherer Zeit) (könnte aber auch Leihgabe sein)
Literatur	<p>- Kat. Slg. Lürman, Nr. 113, S. 55</p> <p>- Parthey II., Nr. 122-127, S. 461 (Slg. Lürman Bremen)</p> <p>- Inventarbuch KH Bremen 1903, Nr. 259, S. 133</p> <p>- Jahresbericht 1903/04, S. 6</p> <p>- Pauli 1904, S. 168, Abb. 5, S. 171</p> <p>- Pauli 1905, S. 45</p> <p>- Hofstede de Groot, Bd. IV., 1911, Nr. 1070</p> <p>- weitere Literatur, siehe Höper 1990, S. 347</p> <p>- Herzogenrath 1997, Nr. 24, S. 26, Abb. 24, S. 29.</p>



Kat. Slg. Lürman Nr. 113

Kat. Slg. Lürman Nr. 114

Künstler	<i>Unbekannt</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 114, S. 55) – Anonym
Titel	Kreuzigung
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	<i>Früher in einer Kirche zu Hildesheim</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 114, S. 55) – Viell. Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen), Nr. 98, S. 13
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, Verbleib danach unbekannt: Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 114, S. 55)
Motivbeschreibung	<i>Eine Kreuzigung. Vier den Heiland umschwebende Engel fangen das Blut aus seinen Wunden in Kelchen auf. – Links am Fuße des Kreuzes die trauernden Frauen und Johannes – während an der anderen Seite römische Soldaten um die Kleidung des Gekreuzigten würfeln</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 114, S. 55)
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Unbekannter Künstler
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Viell. Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen), Nr. 98, S. 13 (Unbekannter Meister: Auf Leinwand, im schwarzen Rahmen, 36 Zoll hoch 15 Zoll breit. Ein Christus am Kreuz. Sehr effectvolles, kräftiges Originalbild eines alten Niederländers (handschriftlich notiert: 1 (?) 54)) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 114, S. 55

Kat. Slg. Lürman Nr. 115

Künstler	<i>L. Backhuysen</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 115, S. 56) – L. Bakhuizen (1631–1708) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 103, S. 16) – Backhuysen, Ludolf (Emden 1630–1708 Amsterdam) (AKL VI, 1992, S. 175)
Titel	Marine
Datierung	Unbekannt
Material	Leinwand, S. R (=schwarzer Rahmen) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 103, S. 16)
Maße	55 x 76 cm (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 103, S. 16)
Provenienz	<i>aus Bagelmann's Slg.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 115, S. 56) – nicht verrifizierbar – Viell. Kat. Slg. Bremen 1813 (Slg. Tietjen), Nr. 6, S. 2 oder Kat. Aukt. Bremen März 1827, Nr. 1., S. 3 oder Kat. Aukt. Bremen Juny 1827, Nr. 90, S. 22
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, Verbleib danach unbekannt: 6. Wohnzimmer, vorn: No. 188, Backhuysen – Marine: 600 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 6) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 115, S. 56) – Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 103, S. 16
Motivbeschreibung	<i>Leicht bewegte See an der holländischen Küste. Hinten ein hoher Dreimaster vor einer schwarzen Wolke, nach vorn verschiedene kleinere Schiffe und Bote. Im herrlichsten Silber Ton</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 115, S. 56). Marine. Mehrere Fischerboote sowie ein größeres Fahrzeug unweit der niederländischen Küste. Gewitterstimmung (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 103, S. 16).
Notizen	- <i>Bez. L. B.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 115, S. 56) – Vorn am Bootrande mit dem Monogramm des Künstlers bezeichnet (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 103, S. 16) – Signiert - Viell. Von Herrn Senator Lürman zur Ausstellung empfangen: l Bakhuizen (...), Bremen, 14. Sept. 1904, Pauli (Leihschein d. KH Bremen)
Fazit/Statistik	Marine, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Viell. Kat. Slg. Bremen 1813 (Slg. Tietjen), Nr. 6, S. 2 (Ein Seestück von Backhuysen, sehr beschädigt, Leinwand (handschriftlich notiert: 2 rf Dr. F.) - Viell. Kat. Aukt. Bremen März 1827, Nr. 1., S. 3 (Angeblich Backhuysen erster Zeit: Kleine Marine) - Viell. Kat. Aukt. Bremen Juny 1827, Nr. 90, S. 22 (Ludolph Backhuysen: Auf Holz, 22 Zoll hoch, 34 Zoll breit, im goldenen Rahmen. Ein Seestück. Grosse und kleinere Fahrzeuge in der

	<p>Nähe und Ferne auf dem wogenden Meere. Ein im durchsichtigen Farbtöne gemaltes und wohl erhaltenes Meisterwerk)</p> <p>- Kat. Slg. Lürman, Nr. 115, S. 56</p> <p>- Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 103, S. 16</p> <p>- Pauli 1904, S. 170</p>
--	---

Kat. Slg. Lürman Nr. 116

Künstler	<i>R. Brakenburg</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 116, S. 56) – R. Brakenburgh (1623–1672) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 110, S. 17) – Brakenburgh, Richard (Haarlem 1650–1702 Haarlem) (AKL XIII, 1996, S. 566)
Titel	Bauernhochzeit
Datierung	Unbekannt
Material	auf Leinwand, G. R. (= goldener Rahmen) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 110, S. 17)
Maße	100 x 128 cm (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 110, S. 17)
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	<p>Nach 1865 Theodor Lürman, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, Verbleib danach unbekannt:</p> <p>1. Gemälde Saal: No. 1, R. Brakenburg – Hochzeit (Nicht ganz tadelfrei erhalten): 750 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 2) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 116, S. 56) – Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 110, S. 17</p>
Motivbeschreibung	<p><i>Eine friedliche Bauernhochzeit u. hat der Maler gerade den Moment gewählt, wo die Gesundheit des Brautpaares von der großen Gesellschaft mit ungeheuerlichen Gesticulationen ausgebracht ist. Der Maler hat sich vorn links im Bilde selbst abconterfeit u. sitzt hinter einem Frauenzimmer das zwar einen Hochzeitscarmen (?) dem jungen Paare entgegenhält, aber nach ihren Mienen zu urtheilen, lieber selbst an dem Platze der Braut säße. Überhaupt ist das Bild reich an ächt Jan Steenschen Scenen u. sind solche so vortrefflich dargestellt, daß es dazu keine weiteren Erläuterungen bedarf. Alles spricht so zu sagen von selbst</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 116, S. 56/57)</p> <p>Hochzeit. Interieur mit der sehr zahlreichen Hochzeitsgesellschaft. Als Mittelgruppe rechts das Brautpaar an einem Tische (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 110, S. 17).</p>
Notizen	<i>Bez.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 116, S. 56) – Links mit dem vollen Namen des Künstlers bezeichnet (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 110, S. 17) – Signiert
Fazit/Statistik	Alltögl. Leben/Genre, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	<p>- Kat. Slg. Lürman, Nr. 116, S. 56/57</p> <p>- Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 110, S. 17</p>

Kat. Slg. Lürman Nr. 117

Künstler	<i>Nic. Moyaert</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 117, S. 57) – Moeyaert, Claes Nicolaes Cornelisz (Amsterdam 1591–vor 1655 Amsterdam) (AKL Index)
Titel	Josephs Brüder
Datierung	Unbekannt
Material	Öl auf Holz
Maße	48, 5 x 88, 5 cm
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Charlotte Emilie Lürman, verh. zu Putlitz, danach Erika v. der Schulenburg, heute Familienstiftung Gans zu Putlitz: 1. Gemälde Saal: No. 10, N. Moyart – Joseph mit seinen Brüdern: 750 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 1) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 117, S. 57) – weitere Angaben (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	<i>Josephs Brüder bedecken den Brunnen, worin sie ihn hinunter gelassen</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 117, S. 57)
Notizen	- <i>Bezl.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 117, S. 57) – Signiert - Siegel a.d. Rückseite: gr. Siegel (Wappen m. gekrönter Säule auf Postament, rechts drei senkrechtstehende Palmwedel, Helmzier, die Säule mit Postament u. Krone zwischen zwei auswärts gedrehten Palmwedeln), kl. Siegel (drei nach rechts blickende Schlangen übereinander angeordnet, Helmzier, geringelte Schlange aufgerichtet zwischen offenem Flug) - a.d. Rückseite notiert: „Jean Mosnier“ – Mosnier, Jean-Laurent (Paris 1743/46–1795 St. Petersburg/Paris) (AKL Index) - Abbildung vorhanden (Familienarchiv B. v. Barsewisch), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Altes Testament, 17. Jhdt. Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 117, S. 57 - Pauli 1904, S. 172



Kat. Slg. Lürman Nr. 117

Kat. Slg. Lürman Nr. 118

Künstler	<i>Van Baalen u. v. Kessel</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 118, S. 58) – H. van Baalen (1575–1632) und J. van Kessel (1578–1635) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 130, S. 20) – Balen, Hendrik van d. Ä. (Antwerpen 1575–1632 Antwerpen) (AKL VI, 1992, S. 448) und Kessel, Jeroom van (Antwerpen 1578–1638 Antwerpen) (AKL Index)
Titel	Dianas Ausrüstung
Datierung	Unbekannt
Material	auf Holz, G.-R. (=goldener Rahmen) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 130, S. 20)
Maße	70 x 100 cm (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 130, S. 20)
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, Verbleib danach unbekannt: 1. Gemälde Saal: No. 23, von Balen - Kessel – Diana mit Nymphen: 1500 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 2) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 118, S. 58) – Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 130, S. 20)
Motivbeschreibung	<i>Diana's Ausrüstung zur Jagd. – Figuren von v. Baalen, Landschaft und Hund von v. Kessel</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 118, S. 58) Diana von zahlreichen Nymphen umgeben, sich zur Jagd rüstend. Der ganze rechte Vordergrund ist von der Meute der kühnen Jägerinnen angefüllt (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 130, S. 20).
Notizen	in Bleistift oder schwächerer Tinte, Lebensdaten des Künstlers (?) auf Französisch: „né 1560, mort 1632“, Anm. d. Verfasserin (Kat. Slg. Lürman, Nr. 118, S. 58)
Fazit/Statistik	Mythologische Darstellung, 17. Jhdt., Flämisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 118, S. 58 - Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 130, S. 20

Kat. Slg. Lürman Nr. 119

Künstler	<i>M. Hondecoeter</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 119, S. 58) – Melchior Hondecoeter (Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 137, S. 30/31) – Melchior de Hondecoeter (Utrecht 1636–Amsterdam 1695) (Inventarbuch KH Bremen 1903, Nr. 252, S. 128) – Hondecoeter, Melchior de (1636 – 1695) (Höper 1990, S. 171) – dasselbe AKL Index
Titel	Hühnerhof (Inventarbuch KH Bremen 1903, Nr. 252, S. 128)
Datierung	Unbekannt
Material	Auf Leinwand (Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 137, S. 30) – Öl auf Leinwand (Höper 1990, S. 171)
Maße	50 x 57 Zoll (Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 137, S. 30) – 121 x 135 cm (Inventarbuch KH Bremen 1903, Nr. 252, S. 128) – 120 x 136 cm (Höper 1990, S. 171)
Provenienz	<i>Früher eine Hauptzierde der Garlichschen Sammlung</i> (sic!) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 119, S. 58) – Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 137, S. 30/31
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen, heute Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen: 1. Gemälde Saal: No. 15, Hondecoeter – Grosses Geflügelstück: 3000 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 2) Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 119, S. 58) – 1903, Kunsthalle (Kat. Slg. Lürman, Nr. 119, S. 58) – Inv. Nr. 252-1903/5; Geschenk der Erben Theodor Lürman 1903 (Höper 1990, S. 171)
Motivbeschreibung	<i>Ein Federviehstück. – (...) Die vielen einzelnen Schönheiten dieses Kunstwerks aufzuzählen, ist wohl ganz überflüssig, da sie einem jeden Beschauer gleich unwillkürlich in die Augen fallen; derselben sei Kenner oder auch nur einfacher Liebhaber</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 119, S. 58). <u>Ein Federviehstück.</u> Neben einem starken Baumstamme ein gelbgefedertes ruhendes und zwei gefleckte stehende Hühner, eine ruhende Krickente und eine fliegende, eine stehende zahme Ente und eine andere, ganz vorne im Bilde, auf einer Pfütze schwimmend; auf einer Einzäunung eine sitzende Elster, und in der Ferne noch einige Hühner. Dieses die einfachen Gegenstände eines unvergleichlich schönen Kunstwerks, eines Spiegelbildes der Natur, welches nur der vollendete Meister, nach den reifsten Studien, zu (S. 30) schaffen vermochte. <u>Die einzelnen Schönheiten aufzuzählen, welche dieses Bild enthält, möchte überflüssig seyn,</u> doch sey es erlaubt aufmerksam zu machen: auf die schönen breiten Massen des leichten Gefieders, die Wirkung des Helldunkels in

	<p>diesem und deren Klarheit und Frische, die schöne Wahl der Formen, die Sicherheit der Zeichnung, die geistreiche Behandlung der Nebenwerke, die ungesuchte und doch kunstvolle Zusammenstellung der Thiere, den malerischen Effect und die ruhig ernste Haltung des Ganzen, und endlich: auf die durchaus vollkommene Erhaltung (Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 137, S. 30/31). (Man beachte den gleichen Wortlaut)</p> <p>An einer niedrigen Bretterplanke, die zwischen Baumstämmen errichtet ist, sind drei Hühner und zwei Enten versammelt. Eine dritte Ente fliegt von rechts auf die Gruppe herab. Auf der Planke sitzt links oben eine Elster. Links unten schwimmt eine Ente in einem flachen Tümpel (Inventarbuch KH Bremen 1903, Nr. 252, S. 128).</p> <p>Vor einem Holzverschlag am Ufer eines kleinen Tümpels sind verschiedene Vögel versammelt: Drei aufgeplusterte Hühner fixieren eine schwimmende Stockente, während eine Pfeifente schläft, eine Krickente über die Gesellschaft hinwegfliegt und eine Brandente rechts zur Seite blickt. Auf einem der Bretter des Verschlags sitzt eine Elster. (...) (Höper 1990, S. 171)</p>
Notizen	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Bezl.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 119, S. 58) – Bezeichnet auf der Planke M d' Hondecoe(ter) (...) (Werth 2000) (Inventarbuch KH Bremen 1903, Nr. 252, S. 128) – Bez. an einem Brett o. M.: M de hondecoeter (Höper 1990, S. 171) – Signiert - handschriftlich notiert: „230 B, Älter. Lürman“, Anm. d. Verfasserin (Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 137, S. 30) - mit einem Stern gekennzeichnet = unverkäuflich, Eigenthum des Herrn Aelterm. Lürman (Verz. b. d. Eröffnung d. neuen KH 1849, Nr. 324, S. 39) - in Bleistift od. schwächerer Tinte, Lebensdaten des Künstlers (?) auf Französisch: „né 1592, mort 1666“, Anm. d. Verfasserin (Kat. Slg. Lürman, Nr. 119, S. 58) - Abbildung vorhanden (Fotomappe KH Bremen, Nr. 255), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Tierdarstellung, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	<ul style="list-style-type: none"> - Kat. Ausst. KV Bremen 1829, Nr. 67, S. 8 (M. de Hondecoeter: Hühner und Enten) (könnte aber auch Leihgabe sein) - Verz. b. d. Eröffnung d. neuen KH 1849, Nr. 324, S. 39 (Hühner und Enten in einer Landschaft) (Leihgabe von Theodor Gerhard Lürman)
Literatur	<ul style="list-style-type: none"> - Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 137, S. 30/31 - Kat. Slg. Lürman, Nr. 119, S. 8 - Inventarbuch KH Bremen 1903, Nr. 252, S. 128 - Jahresbericht 1903/04, S. 5 - Pauli 1904, S. 175 - weitere Literatur, siehe Höper 1990, S. 171



Kat. Slg. Lürman Nr. 119

Kat. Slg. Lürman Nr. 120

Künstler	<i>S. de Vlieger</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 120, S. 59) – Simon de Vlieger (Rotterdam 1601–1653 Weesp) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 363, S. 133) – Simon Jacobsz de Vlieger (um 1601 Rotterdam – Weesp 1653) (Höper 1990, S. 308) – dasselbe AKL Index
Titel	Marine (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 363, S. 133) – Marine (Die „Aemilia“ unter vollen Segeln) (Höper 1990, S. 308)
Datierung	nach 1647 (Höper 1990, S. 308)
Material	Eichenholz (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 363, S. 133) – Holz (auf drei querlaufenden Brettern) (Inventarbuch KH Bremen 1949, Nr. 515, o.S.) – Öl auf Eichenholz (Höper 1990, S. 308)
Maße	85,5 x 131 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 363, S. 133) – 85 x 130 cm (Inventarbuch KH Bremen 1949, Nr. 561, o.S.) – 85 x 130, 5 cm (Höper 1990, S. 308)
Provenienz	<i>Aus Bagelmanns Sammlung</i> (sic!) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 120, S. 59) – Slg. Bagelmann (Höper 1990, S. 308) – nicht verifizierbar – Viell. Kat. Slg. Bremen 1813 (Slg. Tietjen), Nr. 56, S. 4 oder Kat. Aukt. Bremen April 1853, Nr. 57, S. 1 (Seestück von S. de Vlieger)
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1904 Friedrich August Theodor Lürman, danach August Lürman, 1949 verkauft an die Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen, heute Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen: Im Saal nach hinten, Catalog No. 120: S. de Vlieger (...), 500,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) – A. – Th. L. – 1949 Kunsthalle erworben (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 120, S. 59) – 1904, Senator Lürman (Kat. Slg. Lürman, Nr. 120, S. 59) – Herr Senator Dr. Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 363, S. 133) – Herr Senator Dr. Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 120, S. 59) – Theo: No. 120 de Vlieger (...) 500 (Aufteilung unter die 3 Kinder d. Bgm. A. L.) – Th (Abschrift der Taxation v. 1870 (Dreyer), S. 2) – Nach dem Tode meines sel. Vaters 13. October 1902 (Bgm. August Lürman, Anm. d. Verfasserin) sind in meinen Besitz übergegangen von dem im Katalog mit „A“ bezeichneten Bildern: 11. No. 120. S. de Vlieger, Marine (...) sämtlich im Salon (...), Th. L. (handschriftliche Auflistung von Theodor Lürman, Blumenstraße 16, Bremen) – 6. Simon de Vlieger: Marine: 10 000 M. (Schätzung von Gemälden im Besitz von Frau Senator Dr. Lürman, vorgenommen von Prof. Dr. E. Waldmann, 18.3.1942, StA Bremen, 7, 128),- erworben 7.6.1949 August Lürman, Bremen (Inventarbuch KH Bremen 1949, Nr. 561, o.S.) Inv. Nr. 561 – 1949/5 (...)Erworben 1949 (Höper 1990, S. 308)
Motivbeschreibung	<i>Eine sehr großartige Marine. – Man sieht den unvergleichlich schönen Wolkenzug vorüber fliegen u. hört das Wellen-Rauschen am Ufer. – In der Mitte des Bildes ein majestätisches altes niederländisches Kriegsschiff mit vollen Segeln. – Bei den jetzigen wenig malerischen Dampfboten u. Panzer Schiffen fehlt es leider den neueren Malern an ähnlich schönen Vorbildern</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 120, S. 59). Inmitten der bewegten See ein grosses Kriegsschiff mit holländischen Wimpeln. Links davon weiter hinten ein zweites Kriegsschiff. Vereinzelte Segelschiffe links und rechts vorn und im Hintergrunde. In der Mitte eine ferne Küste, links und rechts Molenbauten (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 363, S. 133). Marine. Windgepeitschte kurze (?) See des Küstengebietes mit zwei Fischerbooten links mit dunklem und hellem Segel, Wimpel und Rettungsboot mit zwei (...) Fischern. Im Mittelgrund, in der Mitte des Bildes, zwei Kriegsschiffe mit geblästen (?) Segeln, das vordere über das reich geschmückte Deck (?) gesehen, mit rot-weiß-blauen Toppflaggen (?). Im Hintergrund links ein weiteres Kriegsschiff mit gerafften Segeln, rechts eine Signalstation. Mehr als zwei Drittel des Bildes werden vom Himmel mit dunklem, geballten Gewölk vor lichtem Blau eingenommen. Wolkenzug von links nach rechts oben (Inventarbuch KH Bremen 1949, Nr. 561, o.S.).
Notizen	- Unbezeichnet (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 363, S. 133) - Von Herrn Senator Dr. Lürman zur Ausstellung empfangen: 1 de Vlieger, Marine (...), Bremen, 26. 9. 04, Carl Schumacher (Leihschein d. KH Bremen) – - Abbildung vorhanden (Fotomappe KH Bremen, Nr. 8277)
Fazit/Statistik	Marine, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	- Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 363, S. 133 - Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 37, S. 12 - weitere Ausstellungen, siehe Höper 1990, S. 308 u. 309
Literatur	- Viell. Kat. Slg. Bremen 1813 (Slg. Tietjen), Nr. 56, S. 4 (Ein Seestück von I. de Vlieger. stark beschädigt. ist nicht von Capelle sondern de Vlieger (handschriftlich notiert: 7 vß 12 gl Ebd Focke)) - Viell. Kat. Aukt. Bremen April 1853, Nr. 57, S. 1 (Seestück von S. de Vlieger) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 120, S. 59 - Pauli 1904, S. 170 - Pauli 1905, S. 49 u. 64 - weitere Literatur, siehe Höper 1990, S. 308 u. 309



Kat. Slg. Lürman Nr. 120

Kat. Slg. Lürman Nr. 121

Künstler	<i>A. van Everdingen</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 121, S. 59) –Everdingen, Allaert (Allart) van (1621 – 1675) (Höper 1990, S. 135) – Everdingen, Allart van (Alkmaar 1621–vor 1675 Amsterdam) (AKL XXXV, 2003, S. 405)
Titel	Schwedische Landschaft (Inventarbuch KH Bremen 1904, Nr. 270, S. 139) – Schwedische Landschaft mit badenden Mädchen (Höper 1990, S. 136)
Datierung	Um 1675 (Höper 1990, S. 136)
Material	Öl auf Leinwand (Höper 1990, S. 136)
Maße	72 x 92 cm (Inventarbuch KH Bremen 1904, Nr. 270, S. 139) – 71 x 90 cm (Höper 1990, S. 136)
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1904 Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen, heute Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen: Im Saal nach hinten, Catalog No. 121: Everdingen (...), 250,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) – A. – 1 Bild Kunsthalle, 1 Bild D. A. L. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 121, S. 59) – 1904: Kunsthalle (Kat. Slg. Lürman, Nr. 121, S. 59) – A (Abschrift der Taxation v. 1870 (Dreyer), S. 2) – Geschenk der Erben des Herrn Bürgermeister Dr. Lürman 1904 (Inventarbuch KH Bremen 1904, Nr. 270, S. 139) – Inv. Nr. 270-1904/13 Geschenk der Erben des Bürgermeisters August Lürman 1904 (Höper 1990, S. 136)
Motivbeschreibung	<i>Landschaften wie diese u. des Pendants sub No 203, eine mehr südliche Natur darstellend, sind von diesem Meister nicht häufig, tragen aber darum nicht minder besonders in den Tannen u. anderen Baumgruppen, so wie in der leichten Luft ganz das Gepräge seiner Originalität</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 121, S. 59). In einem Gebirgsflusse tummeln sich verschiedene Gruppen von badenden Mädchen. Links ein bewaldetes Felsenufer, an dessen Vorsprung zwei nackte Männer die badenden belauschen.– Rechts von Fichten umgeben zwei Blockhäuser. Vor ihnen tanzt ein Reigen nackter Gestalten um einen Baum. Hinten blaue Berge. (Inventarbuch KH Bremen 1904, Nr. 270, S. 139) In einem Gebirgsfluß, dessen Ufer bewaldet sind und der durch einen kleinen Wasserfall gespeist wird, baden vor dem Ausblick auf hohe Berge einige Mädchen. Rechts stehen zwei umzäunte Blockhäuser, neben denen weitere Figuren tanzen. (...) (Höper 1990, S. 136)
Notizen	- Unbezeichnet (Inventarbuch KH Bremen 1904, Nr. 170, S. 239), Abbildung vorhanden - Höper 1990 S. 135 u. 136 Fehler: dieses Gemälde wurde nicht in Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 156, S. 63 aufgeführt (hierbei handelt es sich um Kat. Slg. Lürman 203, S. 96)

	- Abbildung vorhanden (Fotomappe KH Bremen, Nr. 1028), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Landschaft, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	<ul style="list-style-type: none"> - Kat. Slg. Lürman, Nr. 121, S. 59 - Inventarbuch KH Bremen 1904, Nr. 270, S. 139 - Jahresbericht 1903/04, S. 5 - Pauli 1904, S. 168 - Pauli 1905, S. 45, 59 - weitere Literatur, siehe Höper 1990, S. 135 u. 136



Kat. Slg. Lürman Nr. 121

Kat. Slg. Lürman Nr. 122

Künstler	<i>Johann Parullis</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 122, S. 60) – Jan Porcellis (Gent 1597–1632 Soeterwoude) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 290, S. 108) – Porcellis, Jan (Gent vor 1584–1635 Zoeterwoude/Zuid Holland) (AKL Index)
Titel	Marine (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 290, S. 108)
Datierung	(...) rechts vorn ein Fischkutter, der auf der linken Seite die Bezeichnung trägt: J. P. f. 1657 (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 290, S. 108)
Material	Eichenholz (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 290, S. 108)
Maße	72,5 x 105,5 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 290, S. 108)
Provenienz	Unsicher: Viell. Kat. Aukt. Bremen Mai 1837, Nr. 88, S. 12
Verbleib	<p>Nach 1865 August Lürman, nach 1904 Ludwig August Lürman, Verbleib danach unbekannt:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Zimmer oben nach hinten, Catalog No. 122: J. Parcellis (...), 35,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 2) – A. – D. A. L. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 122, S. 61) – 1904, Dr. med. A. Lürman (Fedelhören) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 122, S. 60) – Herr Dr. med. A. Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 290, S. 108) – Herr Dr. August Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 29, S. 11) – August: Parullis (...) 35 (Aufteilung unter die 3 Kinder d. Bgm. A. L.) – A (Abschrift der Taxation v. 1870 (Dreyer), S. 2)
Motivbeschreibung	<p><i>Mehrere Seeschiffe auf ziemlich stillen Meer</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 122, S. 60)</p> <p>Auf leicht bewegter See sind eine Reihe von Segelschiffen verteilt. Links zwei Kriegsschiffe, rechts vorn ein Fischkutter (...) (Kat. Ausst. KH Bremen, Nr. 290, S. 108).</p>

Notizen	<i>Gez. I.P.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 122, S. 60) – (...) rechts vorn ein Fischkutter, der auf der linken Seite die Bezeichnung trägt: J. P. f. 1657 (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 290, S. 108) – Signiert
Fazit/Statistik	Marine, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	- Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 290, S. 108 - Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 29, S. 11
Literatur	- Viell. Kat. Aukt. Bremen Mai 1837, Nr. 88, S. 12 (Joh. Parcellis: Seestück. 15 Z. hoch 29 Z. breit. Schw. R. mit gold. Leiste) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 122, S. 60 - Pauli 1904, S. 167 - Pauli 1905, S. 50

Kat. Slg. Lürman Nr. 123 u. 124

Künstler	<i>F. I. Manskirsch</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 123 u. 124, S. 60) – F. J. Manskirsch (1770–1827) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 137 u. 138, S. 21) – Manskirch, Franz Joseph (Ehrenbreitstein 1768/1770–1827 Danzig) (AKL Index)
Titel	Landschaft
Datierung	Unbekannt
Material	Gutes Bild auf Holz, G.-R. (=goldener Rahmen) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 137 u. 138, S. 21)
Maße	27 x 40 cm (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 137 u. 138, S. 21)
Provenienz	Früher im Besitz von Professor Stork (Kat. Slg. Lürman, Nr. 123 u. 124, S. 60)
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, Verbleib danach unbekannt: 5. Eckzimmer, vorn: No. 134, Manskirsch – Landschaft: 50 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 5) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 123 u. 124, S. 60) – Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 137 u. 138, S. 21
Motivbeschreibung	<i>Zwei Landschaften mit Ruinen, aus der Gegend am Rhein u. Mosel</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 123 u. 124, S. 60). Landschaft mit Burgruine bei aufziehendem Gewitter. Zigenherde als Staffage (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 137, S. 21) Burgruine auf einer Bergeshöhe. Als Staffage zwei Zigen und ein kleines Mädchen, welches ein Zicklein in den Armen trägt (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 138, S. 21)
Notizen	<i>Bez.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 123 u. 124, S. 60) – Signiert
Fazit/Statistik	Landschaft, 19. Jhdt., Deutsch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 123 u. 124, S. 60 - Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 137 u. 138, S. 21.

Kat. Slg. Lürman Nr. 125

Künstler	<i>I. van Kessel</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 125, S. 61) – Jan van Kessel (Antwerpen 1626–1679 Antwerpen) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 215, S. 83) – dasselbe AKL Index
Titel	Landschaft (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 215, S. 83)
Datierung	Unbekannt
Material	Eichenholz (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 215, S. 84)
Maße	85 x 76,5 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 215, S. 84)
Provenienz	Aus Stobwassers Sammlung (sic!) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 125, S. 61) – Eine Slg. Stobwasser ist bei Lugt I. u. II. nicht verzeichnet – nicht verifizierbar – viell. Kat. Slg. Bremen 1813 (Slg. Tietjen), Nr. 107 od. 108, S. 8

Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1904 Friedrich August Theodor Lürman, danach Verbleib unbekannt: Im Saal nach hinten, Catalog No. 125: v. Kessel (...), 50,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) – Theo: No. 125 Kessel (...) 50 (Aufteilung unter die 3 Kinder d. Bgm. A. L.) – Th (Abschrift der Taxation v. 1870 (Dreyer), S. 1) – A. – Th. L. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 125, S. 61) – 1904, Senator Lürman (Kat. Slg. Lürman, Nr. 125, S. 61) – Herr Senator Dr. Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 215, S. 84) – (Herr Senator Dr. Lürman) (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 14, S. 9) – Nach dem Tode meines sel. Vaters 13. October 1902 (Bgm. August Lürman, Anm. d. Verfasserin) sind in meinen Besitz übergegangen von dem im Katalog mit „A“ bezeichneten Bildern: 12. No. 125. I. v. Kessel (...) sämtlich im Salon (...), Th. L. (handschriftliche Auflistung von Theodor Lürman, Blumenstraße 16, Bremen)
Motivbeschreibung	<i>Landschaft mit einer herrlichen hohen Buche unter schwer bewölkten Himmel. Links ein Kirchdorf sichtbar</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 125, S. 61). An einem sumpfigen Gewässer steht eine grosse Buche. Rechts hinten Buchenwald. Links hinten ragt zwischen Waldpartien ein Kirchturm hervor. Auf einem Wege links zwei Personen. Rechts am Wasser ein Angler (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 215, S. 83).
Notizen	- <i>Bez.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 125, S. 61) – Nach dem Lürman'schen Katalog bezeichnet, doch konnte die Signatur bisher nicht wiedergefunden werden (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 215, S. 84) - Von Herrn Senator Dr. Lürman zur Ausstellung empfangen: 1 v. Kessel, Landschaft (...), Bremen, 26. 9. 04, Carl Schumacher (Leihschein d. KH Bremen)
Fazit/Statistik	Landschaft, 17. Jhdt., Flämisch
Ausstellungen	- Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 215, S. 83/84 - Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 14, S. 9
Literatur	- Viell. Kat. Slg. Bremen 1813 (Slg. Tietjen), Nr. 107 od. 108, S. 8 (Eine Landschaft von De Keßel. Leinwand oder Eine Landschaft von De Keßel. Leinwand. pendant zu obiger. (hinter beiden handschriftlich notiert: 11 vß; über beiden: Dr. Focke) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 125, S. 61

Kat. Slg. Lürman Nr. 126

Künstler	<i>M. A. Caravaggio</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 126, S. 61) – Caravaggio, Michelangelo (Mailand 1571–1610 Porto Ercole) (AKL XVI, 1997, S. 309) – Nachfolge Caravaggios (Pauli 1904, S. 168)
Titel	Petrus am Grab
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	<i>Aus Canicofs Sammlung</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 126, S. 61) – die Sammlung des kaiserlich russischen Gesandten von Canicof wurde im März 1830 in Dresden versteigert (Lugt II., Nr. 12254)
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Verbleib unbekannt: 1. Gemälde Saal: No. 50, Caravaggio – Petrus am Grabe der Maria: 500 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 2) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 126, S. 61)
Motivbeschreibung	<i>Petrus über das Grab der Maria gebeugt u. dem heiligen Johannes zugewendet, zeigt demselben die nach ihrer Auferstehung im Grabe gefundenen Blumen. Verwundert, mit gefalteten Händen, betrachten drei ihn umgebende Apostel dieselben. – Lebensgroße halbe Figuren</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 126, S. 61).
Notizen	Zuschreibung hat sich geändert (Pauli 1904, S. 168 (ein Caravaggio, ein umfangreiches Gemälde, der das Grab Mariä umringenden Apostel in lebensgroßen Halbfiguren, trägt seinen Namen keineswegs mit Recht, wenngleich das gut gemalte Bild immerhin der Nachfolge Caravaggios zuzuweisen ist)
Fazit/Statistik	Neues Testament, 16. Jhdt., Italienisch
Ausstellungen	Verz. d. Ausst. b.d. Eröffnung d. neuen KH, 1849, Nr. 314, S. 38 (Michael Angelo Caravaggio 314. Die Jünger am Grabe der Maria (<i>mit einem Stern gekennzeichnet = unverkäuflich</i>) (Eigenthum des Herrn Aelterm. Lürman))
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 126, S. 61 - Pauli 1904, S. 168

Kat. Slg. Lürman Nr. 127

Künstler	<i>Stephan Allegrain</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 127, S. 62) – Allegrain, Etienne (Paris 1644–1736 Paris) (AKL II, 1992, S. 456)
Titel	Sybillentempel
Datierung	Unbekannt
Material	Öl auf Leinwand (Kat. Aukt. Lepke 1905, Anhang, Nr. 110, S. 16)
Maße	90 x 117 cm (Kat. Aukt. Lepke 1905, Anhang, Nr. 110, S. 16)
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, 1905 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, danach Verbleib unbekannt: Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 127, S. 63) – Kat. Aukt. Lepke 1905, Anhang, Nr. 110, S. 16
Motivbeschreibung	<i>Der Sybillen Tempel mit dem Wasserfall zu Tivoli</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 127, S. 62). Partie bei Tivoli mit Blick auf Sibyllentempel und Wasserfall. Zwei Personen als Staffage (Kat. Aukt. Lepke 1905, Anhang, Nr. 110, S. 16).
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Architektur, 17. Jhdt., Französisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 127, S. 62 - Kat. Aukt. Lepke 1905, Anhang, Nr. 110, S. 16

Kat. Slg. Lürman Nr. 128 od. 129

Künstler	<i>Jacob Loten</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 128 od. 129, S. 62) – Jan Loten (1618–1681) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 136, S. 20) – Loten, Jan (Amsterdam 1618–nach 1678 York (?)) (AKL Index)
Titel	Landschaft
Datierung	Unbekannt
Material	Leinwand, G.-R. (=goldener Rahmen) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 136, S. 20)
Maße	49 x 65 cm (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 136, S. 20)
Provenienz	<i>Aus Meinertzhagens Sammlung</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 128 od. 129, S. 62) – konnte nicht verifiziert werden
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, Verbleib danach unbekannt: 1. Gemälde Saal: No. 152 od. 81, J. Looten – Landschaft: 500 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 1) – Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 136, S. 20
Motivbeschreibung	<i>Zwei Landschaften.</i> – <i>In der Braunschweiger Gallerie befindet sich eine kleine u. in der Casseler Gallerie eine große Landschaft, welche beide von diesem Meister, obschon Letztere in Cassel mit Jacob Ruysdael bezeichnet ist</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 128 od. 129, S. 62). Landschaft. Waldiges Tal mit Wasserfall. In einem Hohlwege bemerkt man mehrere Reitende zu Fuß und zu Pferde (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 136, S. 20).
Notizen	Die Zuschreibung hat sich geändert (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 136, S. 20)
Fazit/Statistik	Landschaft, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 128 od. 129, S. 62 - Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 136, S. 20

Kat. Slg. Lürman Nr. 128 od. 129

Künstler	<i>Jacob Loten</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 128 od. 129, S. 62) – Jan Loten (Amsterdam (?) 1618 – um 1681) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 235, S. 90) – Loten, Jan (Amsterdam 1618–1681 Amsterdam) (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 16, S. 9) – Loten, Jan (Amsterdam 1618–nach 1678 York (?)) (AKL Index)
Titel	Winterlandschaft (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 235, S. 90) – Waldlandschaft (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 16, S. 9)
Datierung	Unbekannt
Material	Eichenholz (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 235, S. 90)
Maße	51 x 65 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 235, S. 90)
Provenienz	<i>Aus Meinertzhagens Sammlung</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 128 od. 129, S. 62) – konnte nicht verifiziert werden
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Anton Ludwig August Lürman, Verbleib danach unbekannt: 1. Gemälde Saal: No. 152 od. 81, J. Looten – Landschaft: 500 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 1) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 128 od. 129) – 1904, Rechtsanwalt Aug. Lürman (Kat. Slg. Lürman, Nr. 128 od. 129, S. 62) – Herr Rechtsanwalt Aug. Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 235, S. 90) – Herr Rechtsanwalt August Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 16, S. 9)
Motivbeschreibung	<i>Zwei Landschaften. – In der Braunschweiger Galerie befindet sich eine kleine u. in der Casseler Galerie eine große Landschaft, welche beide von diesem Meister, obschon Letztere in Cassel mit Jacob Ruysdael bezeichnet ist</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 128 od. 129, S. 62). Am Rande eines düsteren Eichenwaldes erscheinen in der Mitte zwei Jäger, von denen der eine am Boden liegend sich mit seiner Flinte beschäftigt. Neben ihm zwei erlegte Hühner. Weiter links kommt der andere Jäger, begleitet von seinem Hunde, heran. Ganz links ein Kirchturm im Tale (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 235, S. 90).
Notizen	- Unbezeichnet (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 235, S. 90) - Die Zuschreibung hat sich geändert (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 235, S. 90)
Fazit/Statistik	Landschaft, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	- Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 235, S. 90 - Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 16, S. 9
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 128 od. 129, S. 62

Kat. Slg. Lürman Nr. 130

Künstler	<i>Riepenhausen</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 130, S. 63) – Riepenhausen, Franz (Göttingen 1787–1831 Rom) (AKL Index)
Titel	Raffaello Santi Sanzi auf dem Sterbebett
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Unbekannt
Motivbeschreibung	<i>Raphael auf dem Sterbe Lager, umgeben von seinen Freunden u. Schülern. – Der Arzt fühlt noch nach dem Puls, allein die Träne in seinem Auge verräth Allen nur zu deutlich daß Raphael vollendet! Der vom Pabst abgesandte Cardinal hat den Blick nach Oben gerichtet u. die Hände zum Gebet gefalten (sic!). Im Hintergrunde die Transfiguration</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 130, S. 63).
Notizen	Bezl. (Kat. Slg. Lürman, Nr. 130, S. 63)
Fazit/Statistik	Historische Darstellung, 19. Jhdt., Deutsch
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 130, S. 63

Kat. Slg. Lürman Nr. 131

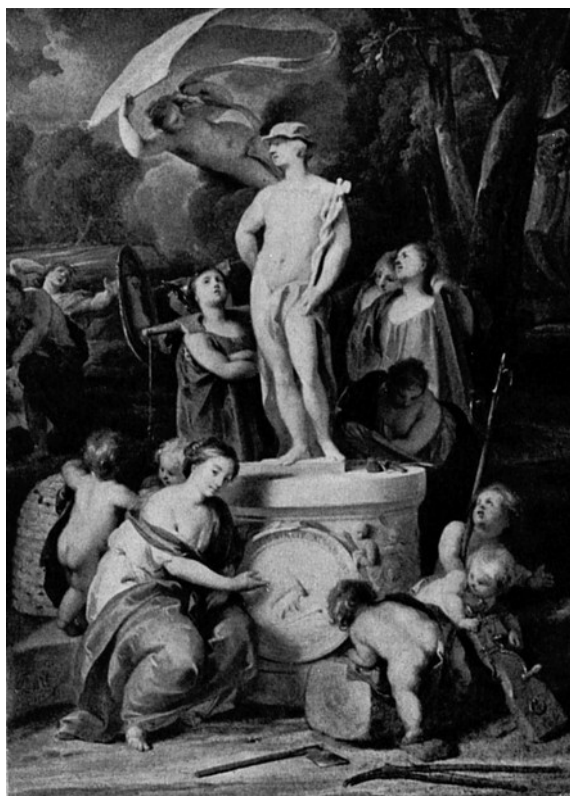
Künstler	<i>Ph. Lindo</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 131, S. 63) – Lindo Philipp (London 1821–1892 Delft) (Düsseldorfer Malerschule) (AKI Index)
Titel	Schlafender Geistlicher
Datierung	1854 (Kat. Slg. Lürman, Nr. 131, S. 63)
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Bei der kleineren Gemälde-Ausstellung des Kunstvereins in Bremen 1854/55 gekauft: 1854/55: - Aeltermann Th. Lürman: Das Mittagsschläpfchen, von Ph. Lindo in Düsseldorf; 80,- (Bericht über die 10. Gemälde-Ausst. KH Bremen 1856, S. 24).
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1904 Ludwig August Lürman, 1944 verbrannt: Zimmer mit modernen Gemälden, Catalog No. 131: Ph. Lindo (...), 50 Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) – A. – D. A. L. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 131, S. 63) – weitere Angaben (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	<i>Ein bejahrter (sic!) Geistlicher im Lehnstuhl Nachmittagsruhe haltend</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 131, S. 63)
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Alltäg. Leben/Genre, 19. Jhdt., Deutsch
Ausstellungen	Bericht über die 10. Gemälde-Ausst. vom 1. März bis 1. April 1856 in Bremen angekauften und am 26. October 1856 zur Verlosung kommenden Oelbilder nebst Verzeichnis der seit October 1856 in der Kunsthalle von Privatpersonen angekauften Gemälde, 1854/55: - Aeltermann Th. Lürman: Das Mittagsschläpfchen, von Ph. Lindo in Düsseldorf; 80,- (S. 24)
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 131, S. 63

Kat. Slg. Lürman Nr. 132 u. 133

Künstler	<i>C. W. E. Dietrich</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 132 u. 133, S. 64) – Dietrich, Christian Wilhelm Ernst (Weimar 1712–1774 Dresden) (AKL XXVII, 2000, S. 297)
Titel	Der Zinsgroschen; Jesus unter den Schriftgelehrten
Datierung	Unbekannt
Material	Auf Leinwand, im schwarzen Rahmen (Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen), Nr. 73 u. 74, S. 9)
Maße	44 x 44 Zoll (Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen), Nr. 73 u. 74, S. 9)
Provenienz	<i>Aus Meinertzhagens Sammlung</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 132 u. 133, S. 64) – Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen), Nr. 73 u. 74, S. 9
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Verbleib unbekannt: 3. Mittelzimmer, hinten: No. 43 u. 45, Dietrich – Zinsgroschen und Christus unter den Schriftgelehrten: jew. 300 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 3) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 132 u. 133)
Motivbeschreibung	<i>Der Zinsgroschen u. Christus unter den Schrift Gelehrten. – Zwei geistreiche Darstellungen in Rembrandts Manier</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 132 u. 133, S. 64). Christus unter den Schriftgelehrten und der Zinsgroschen. Zwei vorzügliche Bilder, sowohl hinsichtlich der Composition als der charaktervollen Darstellung dieses glücklichen Nachahmers Rembrandts. Die Figuren haben halbe Lebensgrösse (Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen), Nr. 73 u. 74, S. 9).
Notizen	- <i>Bezl.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 132 u. 133, S. 64) – Signiert - handschriftlich notiert: „Lürman, 2 B“, Anm. d. Verfasserin (Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen), Nr. 73 u. 74, S. 9)
Fazit/Statistik	Neues Testament, 18. Jhdt., Deutsch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen), Nr. 73 u. 74, S. 9 - Kat. Slg. Lürman, Nr. 132 u. 133, S. 64 - Pauli 1904, S. 176

Kat. Slg. Lürman Nr. 134

Künstler	<i>I. de Witt</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 134, S. 64) – bez. J. de Witt (Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 48, S. 12) – J. de Wit (1695–1754) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 169, S. 25) – Wit, Jacob de (Amsterdam 1695–1754 Amsterdam) (AKL Index)
Titel	Merkurstatue
Datierung	1748 (Kat. Slg. Lürman, Nr. 134, S. 64)
Material	Auf Holz (Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 48, S. 12) – Holz, G.-R. (=goldener Rahmen) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 169, S. 25)
Maße	27 x 20 Zoll (Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 48, S. 12) – 63 x 47 cm (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 169, S. 25)
Provenienz	<i>Früher in der ausgezeichneten Gallerie des H. Braamkamp – Kaufmanns in Amsterdam u. besonderer Gönner des Malers (...) Nach Braamkamps Tode wurde dieses Bild in Auction gleich mit 400 fl. bezahlt</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 134, S. 64) – die Sammlung Braamcamp wurde im Juli 1771 in Amsterdam versteigert (Vgl.: Lugt I., Nr. 1950) – Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich); Nr. 48, S. 12
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, Verbleib danach unbekannt: 3. Mittelzimmer, hinten: No. 84, De Wet – Statue des Mercur: 500 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 3) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 134, S. 64) – Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 169, S. 25
Motivbeschreibung	<p>Au milieu de ce Tableau, qui est une ordonnance de quinze figures ou allégories sur le Commerce, on voit Mercure monté sur un beau piédestal peint en grisaille. Sur ce piédestal en bas-relief est, au milieu, une Médaille, sur laquelle il y a un Ecureuil posé sur une planche au milieu d'une mer agitée [sujet tiré en partie des Armes de Monsieur <i>Braamcamp</i>.] Autour de la Médaille est cette inscription : LABOR VINCIT AERUMNAS. Vers le haut on voit la Fortune (Bastide 1766, S. 87).</p> <p><i>Früher in der ausgezeichneten Gallerie des H. Braamkamp – Kaufmanns in Amsterdam u. besonderer Gönner des Malers, der dieses Bild "Allegorie auf den Handel" – daher auch sehr sinnreich zur Jubiläumsfeier d. H. Braamkamp ausgeführt hat. – Am Fußgestell der Marmor Statue des Gottes Mercur befindet sich das Braamkampsche Wappen mit der Umschrift Labor vincit aerumnas. Die Relief Malerei von de Witt im Rathhaus zu Amsterdam ist unübertrefflich schön und berühmt. Nach Braamkamps Tode wurde dieses Bild in Auction gleich mit 400 fl. bezahlt</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 134, S. 64)</p> <p>Allegorie auf den Handel. Die Statue des Merkur, umgeben von verschiedenen weiblichen allegorischen Personen und Genien, welche Attribute des Handels tragen. Minerva entfernt den Betrug und den Neid, während Fortuna den Handel begünstigt. Gut angeordnetes im heitern gefälligen Farbenton mit vielem Fleißs beendiges und wohlerhaltenes Bild (Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 48, S. 12).</p> <p>Die Statue des Merkur, von allegorischen Figuren und Amoretten umgeben. Auf dem Sockel ein Medaillon mit der Inschrift: Labor vincit aerumnas. Von höchst feiner Durchführung und großer Farbenstriche (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 169, S. 25)</p>
Notizen	<ul style="list-style-type: none"> - signiert: J. de Wit, 1748 (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 169, S. 25) - handschriftlich notiert: „44 B, Lürman“, Anm. d. Verfasserin (Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 48, S. 12) - Theodor Gerhard Lürman zitiert die Inschrift des Braamkampschen Wappens „Labor vincit aerumnas“ im Anhang an seinen Gemäldekatalog, siehe Anhang dieser Arbeit, XL.) - Abbildung vorhanden (Kat. Aukt. Lepke 1904, Abb. 169, Tafel XII), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Allegorische Darstellung, 18. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	<ul style="list-style-type: none"> - Bastide 1766, S. 87 - Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich); Nr. 48, S. 12 - Kat. Slg. Lürman, Nr. 134, S. 64 - Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 169, S. 25 u. Abb. 169, Tafel XII - Pauli 1904, S. 175



Kat. Slg. Lürman Nr. 134

Kat. Slg. Lürman Nr. 135

Künstler	<i>H. Vesshuring</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 135, S. 65) – Hendrik Verschuring (1627–1690) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 162, S. 24) – Verschuring, Hendrik (Gorkum 1627–1690 Dordrecht) (AKL Index)
Titel	Schlacht
Datierung	bezl. 1675 (die letzten beiden Ziffern „48“ überschrieben, Anm. d. Verfasserin) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 135, S. 65)
Material	auf Leinwand, G.-R. (=goldener Rahmen) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 162, S. 24)
Maße	110 x 155 cm (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 162, S. 24)
Provenienz	<i>Aus der Lampeschen, nachher Campeschen Samlung</i> (sic!) <i>in Leipzig</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 135, S. 65) – Die Sammlung Heinrich Wilhelm Campe wurde im September 1827 in Leipzig versteigert (Lugt II., Nr. 19023)
Verbleib	Nach 1886 Theodor, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, Verbleib danach unbekannt: 1. Gemälde Saal: No. 28, Verschuring – Schlacht: 750 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 2) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 135, S. 65) – Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 162, S. 24
Motivbeschreibung	<i>Heftiger Kampf zwischen römischer Reiterei u. barbarischen Kohorten in einer von fernen Bergen umgebenen Ebene. – Noch unentschieden tobt der Kampf in der Nähe eines Monuments vor dem die Statue des Hercules steht, indeß im Vorgrunde die Römer des Sieges ziemlich sicher scheinen. Zwischen allen Schreckens-Scenen der Schlacht zieht hier ein römischer Fahnenträger, der auf einem prächtigen Schimmel vorüber sprengt, das Auge auf sich</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 135, S. 65). Eine Schlacht. Im Vordergrund bei einem Obelisken wird von Kavalleristen um eine Fahne gefochten. Im Mittelgrunde ein weites Tal mit Schlachtgetümmel. Vorzügliches Bild (...) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 162, S. 24).

Notizen	Unten am Rande mit dem vollen Namen und der Jahreszahl 1678 bezeichnet (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 162, S. 24)
Fazit/Statistik	Schlacht, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 135, S. 65 - Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 162, S. 24

Kat. Slg. Lürman Nr. 136

Künstler	<i>Franz Post</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 136, S. 65) – Frans Post (Leiden 1612–1680 Haarlem) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 291, S. 109) – dasselbe AKL Index
Titel	Westindische Landschaft (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 291, S. 109)
Datierung	Unbekannt
Material	Leinwand (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 291, S. 109)
Maße	82 x 131 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 291, S. 109) – 81 x 130 cm (Kat. Aukt. Lepke 1905, Nr. 26, S. 5)
Provenienz	<i>Aus Meinertzhagens Sammlung</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 136, S. 65) – Viell. Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen), Nr. 72, S. 9
Verbleib	1904 Anton Ludwig August Lürman, daher davor Theodor Lürman, 1905 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, Verbleib danach unbekannt: Herr Rechtsanwalt Aug. Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 291, S. 109) – Kat. Aukt. Lepke 1905, Nr. 26, S. 5
Motivbeschreibung	<i>Eine Caffè Plantage in Brasilien</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 136, S. 65) Im Vordergrund führen Gruppen von Negern einen Tanz auf, im Mittelgrunde Plantagegebäude, vorn rechts eine Palme, im Hintergrunde blaue Bergspitzen. (...) Der Maler wurde 1647 vom Prinzen Moritz v. Oranien nach Brasilien mitgenommen, wo er eine Reihe von Studien sammelte (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 291, S. 109). Afrikanische Landschaft mit zerstreut liegender Ansiedelung. Im Vordergrund Neger, einen Tanz aufführend (Kat. Aukt. Lepke 1905, Nr. 26, S. 5).
Notizen	<i>Bezl.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 136, S. 65) – Bezeichnet unten rechts: F. Post f. (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 291, S. 109) – Signiert (Kat. Aukt. Lepke 1905, Nr. 26, S. 5)
Fazit/Statistik	Landschaft, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 291, S. 109
Literatur	- Viell. Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen), Nr. 72, S. 9 (Ein desgleichen, a.L. im s. Ra. 39 Z. h. 54 Z. br. (handschriftlich notiert: 2 -): F. Post: (...) im schwarzen Rahmen, (...) Gegend in Surinam. Dieses und die beiden folgenden Bilder sind sehr getreue Abbildungen der westindischen Natur und geben zugleich einen deutlichen Begriff von den Beschäftigungen und Vergnügungen der Negerclaven) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 136, S. 65 - Kat. Aukt. Lepke 1905, Nr. 26, S. 5

Kat. Slg. Lürman Nr. 137

Künstler	<i>F. H. Mans</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 137, S. 66) – Heeremans, Thomas (irrtümlicher Name: Man, Frederik Hendrik) (Haarlem 1640/41–1697 Haarlem) (AKL Index)
Titel	Dorfkirchweih
Datierung	<i>Bezl. 1672</i> (die letzten drei Ziffern “7 1/4 4” sind überschrieben, Anm. d. Verfasserin) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 137, S. 66)
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Aus Bagelmanns Slg (Kat. Slg. Lürman, Nr. 137, S. 66) – nicht verifizierbar – Viell. Kat. Aukt. Bremen Dec. 1832 (Slg. F. A. Becher), Nr. 5, S. 1
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Verbleib unbekannt: Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 137, S. 66)
Motivbeschreibung	Dorf-Kirmeß am Ufer eines Flußes (Kat. Slg. Lürman, Nr. 137, S. 66)
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Alltäg. Leben/Genre, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Aukt. Bremen Dec. 1832 (Slg. F. A. Becher), Nr. 5, S. 1 (Dorfkirchweih. Figurenreiches Bild, wahrscheinlich v. F. Mans. gld. R., auf Holz. 23 br. 19 h.) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 137, S. 66

Kat. Slg. Lürman Nr. 138

Künstler	<i>A. de Gelder</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 138, S. 66) – Gelder, Arent de (Dordrecht 1645–1727 Dordrecht) (AKL LI, 2006, S. 176)
Titel	Frauenporträt
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	<i>Aus Bagelmanns Samlg.</i> (sic!) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 138, S. 66) – nicht verifizierbar
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Verbleib unbekannt: 1. Gemälde Saal: No. 160, A. de Gelder – Weiblicher Kopf: 200 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 1) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 138, S. 66)
Motivbeschreibung	<i>Ein alter Frauenkopf</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 138, S. 66)
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Porträt, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 138, S. 66 - Pauli 1904, S. 170

Kat. Slg. Lürman Nr. 139

Künstler	<i>Joh. Jouvenet</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 139, S. 67) – J. Jouvenet (1644–1717) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 128, S. 19) – Jouvenet, Jean (Rouen 1644/49–1717 Paris) (AKL Index)
Titel	Der Hauptmann von Kapernaum vor Christus
Datierung	Unbekannt
Material	Leinwand, G.-R. (=goldener Rahmen)
Maße	40 x 56 cm
Provenienz	<i>Aus Castendyks Samlg.</i> (sic!) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 139, S. 67) – Entweder Dr. Gerhard Castendyk (1769–1801) oder Dr. Bruno Castendyk (1771–1814) (Bremen) – nicht verifizierbar
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, Verbleib danach unbekannt: 1. Gemälde Saal: No. 67, Jouvenet – Der Hauptmann von Kapernaum: 100 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 1) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 139, S. 67) – Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 128, S. 19
Motivbeschreibung	Der Hauptmann von Capernaum vor Christus (Kat. Slg. Lürman, Nr. 139, S. 67) Der Hauptmann von Capernaum vor Christus kniend (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 128, S. 19)
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Neues Testament, 17. Jhdt., Französisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 139, S. 67 - Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 128, S. 19

Kat. Slg. Lürman Nr. 140

Künstler	<i>Joh. Jouvenet</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 140, S. 67) – J. Jouvenet (1644–1717) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 129, S. 19) – Jouvenet, Jean (Rouen 1644/49–1717 Paris) (AKL Index)
Titel	Die Ehebrecherin vor Christus
Datierung	Unbekannt
Material	Leinwand, G.-R. (=goldener Rahmen) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 129, S. 19)
Maße	40 x 56 cm (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 129, S. 19)
Provenienz	<i>Aus Castendyks Samlg.</i> (sic!) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 140, S. 67) – Entweder Dr. Gerhard Castendyk (1769–1801) oder Dr. Bruno Castendyk (1771–1814) (Bremen) – nicht verifizierbar
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, Verbleib danach unbekannt: 1. Gemälde Saal: No. 87, Jouvenet – Die Ehebrecherin vor Christus: 100 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 1)Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 140, S. 67) – Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 129, S. 19
Motivbeschreibung	<i>Die Ehebrecherin (...)</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 140, S. 67) Die Ehebrecherin vor Christus. – Gegenstück (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 129, S. 19)
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Neues Testament, 17. Jhdt., Frankreich
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 140, S. 67 - Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 129, S. 19

Kat. Slg. Lürman Nr. 141

Künstler	<i>Bonaventura Peters</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 141, S. 67) – Bonaventura Peeters (Antwerpen 1614–1652 Hoboken) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 286, S. 107) – dasselbe AKL Index
Titel	Seesturm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 286, S. 107)
Datierung	Unbekannt
Material	Auf Leinwand (...) im vergoldeten Rahmen (Kat. Aukt. Bremen 1838, Nr. 46, S. 8) ⇔ Eichenholz (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 286, S. 107)
Maße	27 x 40 Zoll (Kat. Aukt. Bremen 1838, Nr. 46, S. 8) – 51,5 x 88 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 286, S. 107)
Provenienz	<i>Aus von Posts Sammlung</i> (sic!) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 141, S. 67) – nicht verifizierbar – Viell. Kat. Aukt. Bremen 1825, Nr. 46, S. 7 oder Kat. Aukt. Bremen Juny 1827, Nr. 4, S. 7 oder Kat. Aukt. April 1830, Nr. 19, S. 5 oder Kat. Aukt. Bremen 1838, Nr. 46, S. 8 – Auf jeden Fall vor 1849 gekauft, da: Verzeichnis b.d. Eröffnung d. neuen KH Ausst. 1849, Nr. 330, S. 40 (Bonaventura Peters 330. Seestück (<i>mit einem Stern gekennzeichnet = unverkäuflich</i>) (Eigenthum des Herrn Aelterm. Lürman))
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Anton Ludwig August Lürman, Verbleib danach unbekannt: Entweder 1. Gemälde Saal: No. 141, Peters – Seesturm: 600 M. oder 3. Mittelzimmer, hinten: No. 36, Peters – Seesturm (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 3) Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 141, S. 67) – Herr Rechtsanwalt Aug. Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 286, S. 107) – Herr Rechtsanwalt August Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 26, S. 10)
Motivbeschreibung	<i>Sehr stürmische Nord See. – Aus dem zerrissenen schwarzen Wolken Himmel fallen sehr schöne pikante Lichtblicke auf die vom Winde hin u. her gepeitschten Schiffe. Auf den Wellen im Vordergrunde mehrere Delphine u. Wasser Vögel sichtbar</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 141, S. 67). Sturm auf offener See. Ein Dreimaster hat seine Segel bis auf zwei eingezogen. Ein kleineres Schiff, jenem gegenüber, durchschneidet mit vollem Winde die sich aufthürmenden Wellen. Kleine Wallfische (sic!) und Möven zeigen sich in der Nähe auf und über den Wellen; ein grosses Fahrzeug in weiter Ferne; am Himmel zerrissene, vorüberfliegende Wolkenmassen. Das erhabene Schauspiel eines Sturmes, in seinem ersten Stadium, ist in diesem vorzüglichen Bilde in wirkungsvoller Beleuchtung poetisch aufgefasst (sic!) und in täuschender Wahrheit gegeben. Das Bild ist verdunkelt durch Schmutz, der sich leicht wird wegschaffen lassen; sonst ist es, bis auf eine ganz unbedeutende Stelle in der Luft, aufs beste erhalten (Kat. Aukt. Bremen 1838, Nr. 46, S. 8). Auf stürmisch bewegter See sind fünf Segelschiffe sichtbar, von denen das vorderste links auf den Beschauer zufährt. In der Mitte vorn eine Tonnenboje (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 286, S. 107).
Notizen	<i>Bez.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 141, S. 67) – Signiert
Fazit/Statistik	Marine, 17. Jhdt., Flämisch
Ausstellungen	- Verzeichnis b.d. Eröffnung d. neuen KH Ausst. 1849, Nr. 330, S. 40 (Bonaventura Peters 330. Seestück (<i>mit einem Stern gekennzeichnet = unverkäuflich</i>) (Eigenthum des Herrn Aelterm. Lürman)) - Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 286, S. 107 - Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 26, S. 10
Literatur	- Viell. Kat. Aukt. Bremen 1825, Nr. 46, S. 7 (Bonaventura Peters: Zwei Seestücke ohne Rahmen. Holz. Breit 9 Zoll, hoch 7 Zoll) - Viell. Kat. Aukt. Bremen Juny 1827, Nr. 4, S. 7 (Bonaventura Peters: Bewegte See bei bewölktem Himmel. Mancherlei Schiffe durchschneiden die sehr natürlich dargestellten Meereswellen. Zwei grosse Kriegsschiffe stationiren vor dem zur rechten Seite im Bilde befindlichen Seehafen. Auf dem vorderen Gemäuer setzte der Künstler sein Monogramm) - Viell. Kat. Aukt. April 1830, Nr. 19, S. 5 (B. Peters: Auf Leinwand. 12 Zoll hoch, 16 Zoll breit. In goldn. Rahmen. Ein Seesturm. (handschriftlich notiert: ... du Vlieger)) - Viell. Kat. Aukt. Bremen 1838, Nr. 46, S. 8 - Kat. Slg. Lürman, Nr. 141, S. 67 - Pauli 1904, S. 170 - Pauli 1905, S. 49

Kat. Slg. Lürman Nr. 142

Künstler	<i>I. van Huysum</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 142, S. 68) – Jan van Huysum (Amsterdam 1682–1749 Amsterdam) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 209, S. 81) – dasselbe AKL
Titel	Blumenstrauss (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 209, S. 81)
Datierung	Unbekannt
Material	Leinwand, in goldenem Rahmen (Kat. Aukt. Bremen 1825, Nr. 75, S. 14) – Leinwand (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 209, S. 81)
Maße	26 x 21 Zoll (Kat. Aukt. Bremen 1825, Nr. 75, S. 14) – 62,5 x 53 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 209, S. 81)
Provenienz	<i>Aus der Lambertschen Sammlung</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 142, S. 68) – nicht verifizierbar – Viell. Kat. Aukt. Bremen 1825, Nr. 75, S. 14 oder Kat. Aukt. Bremen 1829, Nr. 89, S. 16 (entspricht den Angaben in Kat. Aukt. Bremen 1825, Nr. 75, S. 14, Anm. d. Verfasserin) oder viell. Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlichs), Nr. 222, S. 52
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Franziska Henriette Wilhelmine Lürman, danach Sophie Lürman, verh. Mohs, danach Kriegsverlust: 3. Mittelzimmer, hinten: No. 142, Huysum – Blumen: 400 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 3) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 142, S. 68) – 1904, Fräulein Minna Lürman, Rutenstr. (Kat. Slg. Lürman, Nr. 142, S. 68) – Fräulein Minna Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 209, S. 81) – weitere Angaben (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	Ein hochrother Mohn, weiße u. rothe Rosen, blaue Winden u. verschiedene andere Blumen in einer Vase auf einem Marmortische. Keins der überreichen Bilder, aber eine höchst gefällige einfache Composition dieses ersten Meister unter den Blumen Malern (Kat. Slg. Lürman, Nr. 142, S. 68). <u>Blumenstück. Ein hochrother, orientalischer Mohn, mit seinen breiten, faltigen Blättern; weiße und rothe Rosen, weiße Wucherblumen, Rittersporn, indianische Kresse und blaue Winden, in einer Blumenvase auf einem Marmortische.</u> Das ätherische, frische, duftende, der prachtvolle Farbenglanz natürlicher Blumen, ist in dieser Nachbildung in höchster Treue wiedergegeben. <u>Keins der überreichen Bilder von van Huysum, aber eine höchst gefällige, einfache Composition dieses ersten Meisters seines Fachs</u> (Kat. Aukt. Bremen 1825, Nr. 75, S. 14) (Man beachte den ähnlichen Wortlaut!) In einer Steinschale steckt ein Strauss, der aus weissen und roten Rosen, Mohnblumen, Nelken und blauen Winden gebildet ist. Links auf dem Steintische eine Schnecke (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 209, S. 81).
Notizen	<i>bezl.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 142, S. 68) – An der Vorderseite der Tischplatte rechts unten die Bezeichnung: Jan van Huysum (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 209, S. 81) – Signiert
Fazit/Statistik	Stillleben, 18. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 209, S. 81
Literatur	- Kat. Aukt. Bremen 1825, Nr. 75, S. 14 - Kat. Aukt. Bremen 1829, Nr. 89, S. 16 (entspricht den Angaben in Kat. Aukt. Bremen 1825, Nr. 75, S. 14, Anm. d. Verfasserin) - Viell. Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlichs), Nr. 222, S. 52 (van Huysum (sic!): Auf Leinwand, 34 Zoll hoch 26 Zoll breit. Ein Blumenstück. In einer Vase stehen Rosen, Nelken, Ringelblumen, orientalischer Mohn und andere Blumen. Eine gute Blumenmalerei. (handschriftlich notiert: 10 B, Menken)) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 142, S. 68 - Pauli 1904, S. 175 - Hofstede de Groot, Bd. X., 1928, Nr. 122, S. 364

Kat. Slg. Lürman Nr. 143

Künstler	<i>Cuyp der Vater – oder Solimaker</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 143, S. 68) – Nachahmer des Aelbert Cuyp (geboren in Dordrecht Oktober 1620 – begraben daselbst am 7. November 1691) (Inventarubuch d. KH Bremen 1904, Nr. 266, S. 137)
Titel	Der Fischzug (Inventarubuch d. KH Bremen 1904, Nr. 266, S. 137) – Herr und Dame einem Fischzug zusehend („Gemälde: ehem. Besitz“, verfasst von Corinna Höper (A KH Bremen))
Datierung	Unbekannt
Material	Eichenholz (Inventarubuch d. KH Bremen 1904, Nr. 266, S. 138) – Öl auf Holz (Eiche) („Gemälde: ehem. Besitz“, verfasst von Corinna Höper (A KH Bremen))
Maße	66 x 101 cm (Inventarubuch d. KH Bremen 1904, Nr. 266, S. 138)
Provenienz	<i>Aus von Posts Sammlung</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 143, S. 68) – nicht verifizierbar
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1904 Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen, danach aus dem Inventar gestrichen, danach vielleicht Louise Henriette Lürman, verh. Thulesius, heutiger Verbleib unbekannt: Wohnzimmer, Catalog No. 143: Soolemacker ? (...), 35,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) – A. – Thul. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 143, S. 68) – 1904, Kunsthalle (Kat. Slg. Lürman, Nr. 143, S. 68) – Geschenk der Erben von Herrn Bürgermeister Dr. Lürman (Inventarubuch d. KH Bremen 1904, Nr. 266, S. 138) – Inv. Nr. 266-1904 (...) im Inventar gestrichen („Gemälde: ehem. Besitz“, verfasst von Corinna Höper (A KH Bremen))
Motivbeschreibung	<i>Ein Herr u. eine Dame zu Pferde in einer Landschaft einem Fischzuge zusehend, in Berghems Geschmack. Besonders auch wegen der röthlichen Färbung dieses Bildes mehr Grund für Solimaker</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 143, S. 68). An einem Flusse halten im Vordergrund ein Herr und eine Dame zu Pferd und beaufsichtigen einen Fischzug. Der Herr hat die linke Hand befehlend erhoben. – Vorn rechts sitzt ein Jäger im roten Rock auf einem Erdhügel. Neben ihm ein Hund. Links ein Maulthiertreiber mit seinem Thiere. In der Mitte liegt am Ufer ein Jäger. Am jenseitigen Ufer des Gewässers Fischer und ein mit einem Leinen überdachtes Boot, das ans Land gezogen ist (Inventarubuch d. KH Bremen 1904, Nr. 266, S. 137 u. 138)
Notizen	- Unten links die falsche Bezeichnung A. Cuyp (Inventarubuch d. KH Bremen 1904, Nr. 266, S. 138) - Zuschreibung hat sich geändert und ist unklar (Inventarubuch d. KH Bremen 1904, Nr. 266, S. 137)
Fazit/Statistik	Unklare Zuschreibung
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 143, S. 68 - Inventarbuch d. KH Bremen 1904, Nr. 266, S. 137 u. 138 - Jahresbericht 1903/04, S. 5 - „Gemälde: ehem. Besitz“, verfasst von Corinna Höper (A KH Bremen)

Kat. Slg. Lürman Nr. 144

Künstler	<i>A. van Dyck</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 144, S. 69) – Dyck, Anton van (Antwerpen 1599–1641 London) (AKL XXXI, 2002, S. 381)
Titel	Porträt
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	<i>Aus der Wakerbartschen Samlung</i> (sic!) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 144, S. 69) – nicht verifizierbar – Eine Sammlung Wakerbe/art ist auch nicht bei Lugt I. od. II. aufgeführt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Charlotte Emilie Lürman, verh. zu Putlitz, danach Elisabeth v. Barsewisch, 1945 als einziges Gemälde auf der Flucht gerettet, 1947 nach Kanada verkauft, danach Verbleib unbekannt: 3. Mittelzimmer, hinten: No. 99, A. von Dyck (?) – Portrait: 300 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke`s Kunst-Auctions-Haus, S. 4) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 144, S. 69) – weitere Angaben (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	<i>Bildnis eines Spaniers</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 144, S. 69)

Notizen	Abbildung vorhanden (Familienarchiv B. v. Barsewisch), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Porträt, 17. Jhdt., Flämisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 144, S. 69



Kat. Slg. Lürman Nr. 144

Kat. Slg. Lürman Nr. 145

Künstler	(„L.“ in Bleistift od. schwächerer Tinte durchgestrichen, dann „E“, Anm. d. Verfasserin) <i>Verboeckhoven</i> (darunter dann „Dielman“, Anm. d. Verfasserin) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 145, S. 69) – L. Verboukhoven (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 145, S. 69) – Verboeckhoven, Eugène Joseph (Warneton 1799–1881 Brüssel) (AKL Index)
Titel	Tierstück
Datierung	bezl. 1850 (Kat. Slg. Lürman, Nr. 145, S. 69)
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Verbleib unbekannt: Viell. 5. Eckzimmer, vorn: No. 127, Verboeckhoven (?) – Schafe (Nicht echt): 100 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 4) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 145, S. 69)
Motivbeschreibung	<i>Ein ruhendes Schaaf u. zwei Lämmer daneben</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 145, S. 69).
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Tierdarstellung, 19. Jhdt., Flämisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 145, S. 69

Kat. Slg. Lürman Nr. 146

Künstler	<i>Peter Saenredam</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 146, S. 70) – Unbek. niederl. Meister (Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen), Nr. 97, S. 13) – Saenredam, Pieter Jansz. (Assendelft 1597–1665 Haarlem) (AKL Index)
Titel	Kircheninterieur
Datierung	Unbekannt – ca. 1650 (http://collectie2008.boijmans.nl/en/work/1766%20%28OK%29 (08. März 2015))
Material	Auf Holz, im schwarzen Rahmen (Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen), Nr. 97, S. 13) – Oil on panel (http://collectie2008.boijmans.nl/en/work/1766%20%28OK%29 (08. März 2015))
Maße	28 x 35 Zoll (Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen), Nr. 97, S. 13) – 66 x 85 cm (http://collectie2008.boijmans.nl/en/work/1766%20%28OK%29 (08. März 2015))
Provenienz	<i>Aus Meinertzhagens Sammlung</i> (sic!) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 146, S. 70) – Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen), Nr. 97, S. 13
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Anna Wilhelmine Lürman, verh. Kulenkampff, danach Verbleib unbekannt: 6. Wohnzimmer, vorn: No. 149, Saenredam – Kirchen-Interieur: 150 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 5) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 146, S. 70) – Dr. med. Kulenkampff, Rutenstr. (Kat. Slg. Lürman, Nr. 146, S. 70) – Art Gallery A. Pauli, Amsterdam (1930) – bought from A. Pauli by Daniel George van Beuningen, A. J. M. Goudriaan and Franz Koenigs in 1930, donated to the Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, in 1930 (Inv. Nr. 1766 (OK)) (letztgenannte Information wurde von Christiaan Hijszeler zur Verfügung gestellt)
Motivbeschreibung	<i>Eine im edelen Styl gebaute geräumige Halle einer gothischen Kirche</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 146, S. 70). <u>Eine im edlen Styl gebaute geräumige Halle einer gothischen Kirche.</u> An der Scheidewand der Kirche findet sich die Kanzel hinter einigen Sitzen. Ueber diese Wand sieht man das Innere der Kirche. Figuren hat der Künstler ganz weggelassen. – Ein ebenfalls recht schätzbares ernst anprechendes Bild (Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen), Nr. 97, S. 13) (Man beachte den ähnlichen Wortlaut) The painting shows a view of the Romanesque nave of the St Jans Church in Utrecht. In this, the pillars have not been alternately demolished, which took place in 1658. Left is the Antonius Chapel, with the coat-of-arms of its founder Dirk van Wassenaar. The drawing that Saenredam made on the spot is dated 15 September 1636 and hangs in the Kunsthalle in Hamburg. (http://collectie2008.boijmans.nl/en/work/1766%20%28OK%29 (08. März 2015))
Notizen	- (handschriftlich notiert: „Lürman“ (...), „? 36“, Anm. d. Verfasserin) (Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen), Nr. 97, S. 13) - Abbildung vorhanden, siehe http://collectie2008.boijmans.nl/en/work/1766%20%28OK%29 (08. März 2015)
Fazit/Statistik	Architektur, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	- Kat. Ausst. KH Bremen 1904, S. 116, Nr. 310 - Kat. Ausst. Rotterdam 1937, S. 12, Nr. 19 - Kat. Ausst. Amsterdam 1938, S. 13, Nr. 19 - Kat. Ausst. Utrecht 1961, S. 199-201, Nr. 138 - Kat. Ausst. Paris 1970, S. 23, Nr. 44 - Kat. Ausst. Utrecht 2000, S. 259-261, Nr. 59 - Kat. Ausst. Los Angeles 2002, S. 259-261, S. 59 (diese Informationen wurde von Christiaan Hijszeler zur Verfügung gestellt)
Literatur	- Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen), Nr. 97, S. 13 - Kat. Slg. Lürman, Nr. 146, S. 70 - Pauli 1904, S. 170 - Pauli 1905, S. 51 - Waldmann 1909, S. 319 - Swillens 1935, Nr. 224 - Regteren / Swillens 1961, S. 199-201, Nr. 138 - Schwartz / Bok 1989, S. 162, 167, 204 und 322, Nr. 138 - Boersma 2000, S. 57, 64 und 70 - Helmus 2000, S. 259-261, Nr. 59 - http://collectie2008.boijmans.nl/en/work/1766%20%28OK%29 (08. März 2015) (letztgenannte Informationen ab Swillens 1935 wurden von Christiaan Hijszeler zur Verfügung gestellt)

Kat. Slg. Lürman Nr. 147

Künstler	<i>C. Springer</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 147, S. 70) – Springer, Cornelis (Amsterdam 1817–1891 Hilversum) (AKL Index)
Titel	Landschaft
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Bei der 13. Gemälde-Ausstellung des Kunstvereins in Bremen gekauft: 1862 Herr Aeltermann Lürman: Architecturbild, „aus Boppard am Rhein“, von C. Springer in Amsterdam; 75,- (Bericht über die 13. Gemälde-Ausstellung vom 1. März bis 1. April 1862 in Bremen angekauften und am 26. October 1862 zur Verlosung kommenden Oelbilder nebst Verzeichnis der seit October 1860 bis October 1862 in der Kunsthalle von Privatpersonen angekauften Gemälde (...)1860/61, S. 24)
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Anna Wilhelmine Lürman, verh. Kulenkampff, Verbleib danach unbekannt: Viell. 5. Eckzimmer, vorn: No. 113, Springer – Architektur: 150 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 4) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 147, S. 70) – weitere Angaben (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	<i>Eine Straße in Boppard am Rhein</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 147, S. 70)
Notizen	<i>Bezl.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 147, S. 70) – Signiert
Fazit/Statistik	Landschaft, 19. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Bericht/Verz. 13. Gemälde-Ausstellung KH Bremen 1862, S. 24
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 147, S. 70

Kat. Slg. Lürman Nr. 148 u. 149

Künstler	<i>A. Weber</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 148 u. 149, S. 71) – Weber, August (Frankfurt a.M. 1817–1873 Düsseldorf) (AKL Index)
Titel	Landschaft
Datierung	<i>bezl. 1848</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 148 u. 149, S. 71)
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Bei der 7. Gemälde-Ausstellung des Kunstvereins in Bremen gekauft: Herr Aeltermann Lürman: Mondscheinlandschaft, von A. Weber in Düsseldorf, Preis des Ankaufs: 62,36 (Bericht über die 7. Gemälde-Ausstellung vom 15. April bis 13. Mai 1850 in Bremen angekauften und am 3. November 1850 zur Verlosung kommenden Ölbilder nebst Verzeichnis der seit Eröffnung der neuen Kunsthalle am 1. Mai 1849 von Privatpersonen angekauften Gemälde (...) b. Im Laufe des Winters 1849/50 während der kleineren fortwährenden Ausstellung verkauft, S. 24)
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1904 Ludwig August Lürman, danach Verbleib unbekannt: Zimmer mit modernen Gemälden, Catalog No. 148/149: A. Weber à 50 (?), 100 Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator August Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) – A. – D. A. L. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 148 u. 149, S. 71)
Motivbeschreibung	<i>Zwei Landschaften. – 148. – im Mondschein. 149 – in warmer Abendbeleuchtung</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 148 u. 149, S. 71).
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Landschaft, 19. Jhdt., Deutsch
Ausstellungen	Bericht/Verz. 7. Gemälde-Ausstellung 1850 KH Bremen, S. 24
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 148 u. 149, S. 71

Kat. Slg. Lürman Nr. 150

Künstler	<i>D. van Deelen</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 150, S. 71) – Dirk van Delen (1607–1673) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 114, S. 18) – Delen, Dirck van (Heusden 1605–1671 Arnemuiden) (AKL XXV, 2000, S. 427)
Titel	Kirche
Datierung	Unbekannt
Material	auf Leinwand, G.-L. (?) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 114, S. 18)
Maße	130 x 162 cm (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 114, S. 18)
Provenienz	<i>Früher in Thorspecken Sammlung</i> (sic!) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 150, S. 71) – nicht verifizierbar – Eine Slg. Thorspecken ist bei Lugt I. u. II. nicht verzeichnet
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, Verbleib danach unbekannt: 1. Gemälde Saal: No. 2, von Delen – Grosses Kircheninterieur: 1500 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 1) – Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 114, S. 18
Motivbeschreibung	<i>Schöne große Kirche mit herrlichen Figuren Gruppen im Vordergrund, worin man den Meister besonders auch als würdigen Schüler von Franz Hals erkennt</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 150, S. 71). Interieur einer Kirche im Renaissancestil mit Blick in den Chor. Zahlreiche Kostümfiguren im Geschmacke des Palamdesz beleben den Raum (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 114, S. 18).
Notizen	Schönes Architekturstück (...) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 114, S. 18)
Fazit/Statistik	Architektur, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 150, S. 71 - Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 114, S. 18 - Pauli 1904, S. 170

Kat. Slg. Lürman Nr. 151

Künstler	<i>A. Klomp</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 151, S. 72) – Klomp, Albert Jansz. (Amsterdam 1618 (?)–1688 Amsterdam) (AKL Index)
Titel	Kühe und Schafe
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	<i>Aus Bagelmanns Samlg.</i> (sic!) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 151, S. 72) – nicht verifizierbar
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Verbleib unbekannt: Viell. 4. Eckzimmer, hinten: No. 106, A. Klomp – Tierstück: 400 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 4) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 150, S. 72)
Motivbeschreibung	<i>Links ein Bauernmädchen u. ein Knabe mit Milcheimern zum gewohnten Melke Platz vorschreitend, auf welchem sich bereits mehrere Kühe u. einige Schaaf eingefunden haben</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 151, S. 72).
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Alltäg. Leben/Genre, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 151, S. 72

Kat. Slg. Lürman Nr. 152

Künstler	<i>Fr. Albano</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 152, S. 72) – Fr. Albani (1578–1660) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 102, S. 16) – Albani, Francesco (Bologna 1578–1660 Bologna) (AKL II, 1992, S. 21)
Titel	Apollo
Datierung	Unbekannt
Material	Leinwand (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 102, S. 16)
Maße	23 x 18 cm (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 102, S. 16)
Provenienz	<i>Aus Wakerbaerts Sammlung</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 152, S. 72) – nicht verifizierbar – Eine Sammlung Wakerbe/art ist auch nicht bei Lugt I. od. II. aufgeführt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, Verbleib danach unbekannt: 4. Eckzimmer, hinten: No. 108, Albano – Apollo: 100 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 4) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 152, S. 72) – Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 102, S. 16
Motivbeschreibung	<i>Apollo – schöne Figur wie eine Antike</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 152, S. 72) Apollo mit der Leier in ganzer Figur, auf Wolken stehend (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 102, S. 16)
Notizen	Abbildung vorhanden (Fotoalbum Hollerale, Privatbesitz), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Mythologische Darstellung, 17. Jhdt., Italienisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 152, S. 72 - Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 102, S. 16



Kat. Slg. Lürman Nr. 152

Kat. Slg. Lürman Nr. 153

Künstler	<i>W. Brandenburg</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 153, S. 73) – Brandenburg, Wilhelm (Mülheim/Rhein 1824–1901 Düsseldorf) (AKL XIII, 1996, S. 610)
Titel	Landschaft
Datierung	bez. 1860 (Kat. Slg. Lürman, Nr. 153, S. 73)
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Unbekannt
Motivbeschreibung	<i>Landschaft mit romantischer Ansicht einer alten Ruine auf einer Anhöhe in der Mitte des Bildes; wahrscheinlich aus der Gegend der Eifel. – Auf dem Fahrwege nach dem Vordergrund wandert eine Jahrmarkts Bande, worunter ein Bärenführer u. ein Mann mit einem Leierkasten bemerkbar. Das Ganze überhaupt sehr geistreich u. keck hingeworfen</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 153, S. 73).
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Landschaft. 19. Jhdt., Deutsch
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 153, S. 73

Kat. Slg. Lürman Nr. 154 u. 155

Künstler	<i>J. Vonck</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 154 u. 155, S. 73) – Vonck, Jan (Amsterdam um 1630–1662 Amsterdam) (AKL Index)
Titel	Totes Geflügel; Jagdhund
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	<i>Aus Bagelmanns Sammlung</i> (sic!) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 154 u. 155, S. 73) – nicht verifizierbar – Vielleicht, aber sehr vage Kat. Aukt. Mai 1837, Nr. 72 u. 73, S. 11
Verbleib	Unbekannt
Motivbeschreibung	<i>Verschiedenes todes Geflügel u. daneben auf No. 155 ein weißer schnüffelnder Jagdhund mit braunen Ohren</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 154 u. 155, S. 73).
Notizen	bezl. (Kat. Slg. Lürman, Nr. 154 u. 155, S. 73) – Signiert
Fazit/Statistik	Stilleben und Tierdarstellung, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Viell. aber sehr vage Kat. Aukt. Mai 1837, Nr. 72 u. 73, S. 11 (Vonk: Zwei aufgehängene tode Buntspechte. Auf Leinwand, 8 Zoll hoch 14 Zoll breit und Von Demselben: Pendant zum Vorigen. Ein todter Häher, ein Staar und eine Drossel. Gleiche Höhe und Breite) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 154 u. 155, S. 73

Kat. Slg. Lürman Nr. 156 u. 157

Künstler	<i>B. C. Koekkoek</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 156 u. 157, S. 74) – Koekkoek, Barend Cornelis (Middelburg 1803–1862 Kleve) (AKL Index)
Titel	Sommer- und Winterlandschaft
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Bei der 8. Gemälde-Ausstellung des Kunstvereins gekauft: - Hr. Aeltermann Lürman: Sommerlandschaft, Abend, von B. C.(?) Koekkoek in Cleve; 125,- - Hr. Aeltermann Lürman: Winterlandschaft von demselben; 125,- (Bericht über die 8. Gemälde-Ausstellung vom 13. März bis 13. April 1852 in Bremen angekauften und am 31. October 1852 zur Verlosung kommenden Oelbilder nebst Verzeichnis der seit October 1850 bis October 1852 in der Kunsthalle von Privatpersonen angekauften Gemälde, 1850/51, S. 23)

Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Verbleib unbekannt: 5. Eckzimmer, vorn: No. 122 u. 146, B. C. Kockock – Landschaft: jew. 500 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 4) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 156 u. 157, S. 74)
Motivbeschreibung	<i>Eine Sommer u. Winter Landschaft. Zwei Cabinetstückchen von seltener Schönheit</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 156 u. 157, S. 74)
Notizen	bezl. (Kat. Slg. Lürman, Nr. 156 u. 157, S. 74) – Signiert
Fazit/Statistik	Landschaft, 19. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Ber./Verz. 8. Gemälde-Ausstellung des KV 1852, S. 23
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 156 u. 157, S. 74

Kat. Slg. Lürman Nr. 158

Künstler	<i>Willers in Oldenburg</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 158, S.74) – Willers, Ernst (Oldenburg 1803–1880 München) (AKL Index) oder Willers, Heinrich (Oldenburg 1804–1873 Oldenburg) (AKL Index)
Titel	Landschaft
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unsicher: viell. Kat. Ausst. KV Bremen 1829, Nr. 28, S. 5 (könnte aber auch Leihgabe sein) oder. Viell. von Willers direkt gekauft
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Verbleib unbekannt: 5. Eckzimmer, vorn: No. 190, Willers – Ital. Landschaft: 50 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 5) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 158, S. 74)
Motivbeschreibung	<i>Der erste Entwurf zu einer großen Landschaft im Besitz des Großherzogs von Oldenburg</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 158, S.74).
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Landschaft, 19. Jhdt., Deutsch
Ausstellungen	Kat. Ausst. KV Bremen 1829, Nr. 28, S. 5 (Willers in Oldenburg: Landschaft. Copie n. Wagenbauer) (könnte aber auch Leihgabe sein)
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 158, S. 74

Kat. Slg. Lürman Nr. 159

Künstler	<i>J. C. Klengel</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 159, S. 75) – J. Chr. Klengel (1751–1824) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 132, S. 20) – Klengel, Johann Christian (Kesselsdorf 1751–1824 Dresden) (AKL Index)
Titel	Landschaft
Datierung	Unbekannt
Material	Holz, G.-R. (=goldener Rahmen) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 132, S. 20)
Maße	21 x 31 cm (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 132, S. 20)
Provenienz	<i>Aus Campes Samlg.</i> (sic!) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 159, S. 75) – Die Sammlung Heinrich Wilhelm Campe wurde im September 1827 in Leipzig versteigert (Lugt II., Nr. 19023)
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, Verbleib danach unbekannt: 1. Gemälde Saal: No. 46, Klengel – Landschaft: 50 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 2) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 159, S. 75) – Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 132, S. 20
Motivbeschreibung	<i>An einem Wasser, an dem große Felsenstücke liegen erhebt sich ein mit Bäumen bewachsener Hügel, dem zur Seite ein weiterer Blick in die stille Landschaft verstattet ist. Im Vordergrund spaltet ein Bauer einen Baumstamm u. daneben sieht man 2 Esel u. ein Schaaf</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 159, S. 75). Bewaldete Gegend mit Wasser und großen Felsen im Vordergrund. Mit Figuren- und Tierstaffage (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 132, S. 20).
Notizen	Bezl. (Kat. Slg. Lürman, Nr. 159, S. 75) – signiert (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 132, S. 20)

Fazit/Statistik	Landschaft, 18. Jhdt., Deutsch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 159, S. 75 - Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 132, S. 20

Kat. Slg. Lürman Nr. 160

Künstler	Johann Wijnants (Kat. Slg. Lürman, Nr. 160, S. 75) – Jan Wijnants (Haarlem 1625–1682 Amsterdam) (Inventarbuch KH Bremen 1903, Nr. 253, S. 129) – Wynants (Wijnants), Jan (um 1620–1684) (Höper 1990, S. 329) – dasselbe AKL Index
Titel	Landschaft mit Sumpf (Höper 1990, S. 329)
Datierung	1669. bez. (Kat. Slg. Lürman, Nr. 160, S. 75)
Material	Öl auf Leinwand, doubliert (Höper 1990, S. 329)
Maße	49 x 62 cm (Inventarbuch KH Bremen 1903, Nr. 253, S. 129) – 49, 9 x 64 cm (Höper 1990, S. 329)
Provenienz	Slg. E. M. Engelberts, Amsterdam; Slg. Roos, Amsterdam; Slg. Campe, Leipzig (Hofstede de Groot, Bd. VIII., 1923, Nr. 479, S. 581 u. 582 / Höper 1990, S. 329) – <i>Aus der Campe'schen Sammlung</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 160, S. 75) – Die Sammlung Heinrich Wilhelm Campe wurde im September 1827 in Leipzig versteigert (Lugt II., Nr. 19023) – Kat. Ausst. Bremen 1829, Nr. 60, S. 8 (könnte aber auch Leihgabe sein)
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen, heute Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen: 4. Eckzimmer, hinten: No. 110, Wijnants – Landschaft: 750 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 4) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 160, S. 75) – 1903, Kunsthalle (Kat. Slg. Lürman, Nr. 160, S. 75) – Inv. Nr. 253-1903/6; Geschenk der Erben Johann Theodor Lürmans 1903 (Höper 1990, S. 329)
Motivbeschreibung	Op den voorgrond ziet men gedeeltelijk in eene waterplas, een' afgebroken stam van eenen boom leggen, waarvan een gedeelte nog aan de andere zijde in den grond staat, daarbij verscheidene distelplanten; in het verschieft ziet men een paard voor een beladen wagen, en verder eenige beeldjes. Meesterlijk (Kat. Aukt. Slg. Engelberts 25. August 1817, Amsterdam; Getty Provenance Research Database Lot 0115 from Sale Catalog N-297). <i>Disteln, andere wuchernde Pflanzen u. ein großer, vom Winde gefällter Baum dessen Fuß noch in der Erde wurzelt, während der andere größere Theil am Wasser ruht bilden den Vordergrund. Hinter den Wucherpflanzen erhebt sich ein Hügel mit dichtem Buschwerk bewachsen u. zur Rechten blickt man in eine von Bergen begränzte Landschaft, aus deren Mittelgrunde ein einspänniges Fuhrwerk hervorkommt, vor welchem eine Frau mit einem Kinde geht</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 160, S. 75). Hinter einem sumpfigen Wasserbecken steht eine Gruppe von Huflattich, Disteln und Schilf. Links steht ein abgebrochener Buchenstamm. Rechts liegt ein dürrer Eichenstamm mit seinem unteren Ende im Wasser. Links eine große Baumgruppe mit herbstlich verfärbten Kronen. Rechts hinten Ausblick in eine hügelige Landschaft. Ein Gaul zieht einen Wagen, auf dem eine Frau und ein Mann sitzen. Vor ihnen her geht ein anderes Weib mit einem Kinde neben sich. Ein Mann liegt mit einem Bündel am Wege. Ganz hinten zwei Figuren (Inventarbuch KH Bremen 1903, Nr. 253, S. 129). Ein sumpfiger grüner Tümpel, aus dem rechts ein dürrer Baumstamm ragt und an dessen Ufer Huflattich, Disteln und Schilf wachsen, bestimmt den Vordergrund. Dahinter füllen ein herbstlich belaubter Wald links sowie der Blick in eine hügelige Landschaft mit einem Pferdekarren und kleinen Figuren das restliche Bildfeld (Höper, 1990, S. 329).
Notizen	- Bezeichnet unten rechts: I Wynants A° 1669 (...) (200) (= Wert, Anm. d. Verfasserin) (Inventarbuch KH Bremen 1903, Nr. 253, S. 129) – Bez. u. r.: J.wijnants A. 166 (die letzte Zahl undeutlich: 5 oder 9) (Höper 1990, S. 329) - Abbildung vorhanden (Fotomappe KH Bremen, Nr. 806), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Landschaft, 17. Jhdt., Niederlande

Ausstellungen	Kat. Ausst. Bremen 1829, Nr. 60, S. 8 (Jan Wynants: Eine Landschaft mit weißem Vorgrund)
Literatur	<ul style="list-style-type: none"> - Kat. Aukt. Amsterdam 25. 8. 1817, Slg. E.M. Engelberts, Nr. 115 (Getty Provenance Research Database Lot 0115 from Sale Catalog N-297) (aus Höper 1990, S. 329) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 160, S. 75 - Inventarbuch KH Bremen 1903, Nr. 253, S. 129 - Jahresbericht 1903/04, S. 5 - Pauli 1904, S. 170 - Hofstede de Groot, Bd. VIII., 1923, Nr. 479, S. 581 u. 582 - weitere Literatur, siehe Höper 1990, S. 329



Kat. Slg. Lürman Nr. 160

Kat. Slg. Lürman Nr. 161

Künstler	Titian (Kat. Slg. Lürman, Nr. 161, S. 76) – Anonym. Venezianischer Meister des 16. Jahrhunderts (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 54, S. 27) – ein Tizian (Darstellung im Tempel) kann höchstens als ein Schulbild aus dem Kreise der Bonifazii gelten (Pauli 1904, S. 168)
Titel	Darstellung im Tempel (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 54, S. 27)
Datierung	Unbekannt
Material	Pappelholz (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 54, S. 27) – Holz, G.-R. (=goldener Rahmen) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 160, S. 23)
Maße	77 x 88 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 54, S. 27) – 75 x 85 cm (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 160, S. 23)
Provenienz	<i>Früher bei Dr. Puttrich in Leipzig</i> (Seb. Del Piombo) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 161, S. 76) – Die Sammlung des Dr. Ludwig Puttrich wurde am 17. September 1818 in Leipzig verkauft (Lugt I., Nr. 9438 a)
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, danach Anton Ludwig August Lürman, danach Verbleib unbekannt: 1. Gemälde Saal: No. 21, Tiziano (?) – Die Darstellung Christi: 500 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 2) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 161, S. 76) – Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 160, S. 23 – 1904, Rechtsanwalt Aug. Lürman (Kat. Slg. Lürman, Nr. 161, S. 76) – Herr Rechtsanwalt August Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 54, S. 27)
Motivbeschreibung	<p><i>Die Ausstellung im Tempel</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 161, S. 76).</p> <p>Auf einem mit weisser Decke verhüllten Tische liegt das Christkind. Hinter ihm der hohe Priester mit segnend erhobenen Händen. Links die anbetende Maria, rechts Joseph mit einer Kerze in der Rechten. Fünf Personen im Hintergunde vervollständigen die Gruppe. Der Meister des Bildes gehört der Nachfolge des Palma Vecchio an (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 54, S. 27).</p> <p>Die Darstellung Christi im Tempel. Gruppe von acht Halbfiguren. In der Mitte der kleine Christus auf einem Tische liegend (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 160, S. 23).</p>

Notizen	Zuschreibung hat sich geändert Pauli 1904, S. 168
Fazit/Statistik	Neues Testament, 16. Jhdt., Italienisch
Ausstellungen	Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 54, S. 27
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 161, S. 76 - Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 160, S. 23 - Pauli 1904, S. 168

Kat. Slg. Lürman Nr. 162

Künstler	<i>A. van der Neer</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 162, S. 76) – Neer, Aert van der (Amsterdam 1603–1677 Amsterdam) (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 19, S. 9) – Neer, Aert van der (1603/04–1677) (Höper 1990, S. 346) – dasselbe AKL Index
Titel	Marine (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 19, S. 9) – Fischerboote bei stillem Wetter (Inventarbuch KH Bremen 1928, Nr. 146, o.S.)
Datierung	Unbekannt
Material	Eichenholz (Inventarbuch KH Bremen 1928, Nr. 146, o.S.) – Öl auf Eichenholz (Höper 1990, S. 346)
Maße	54 x 69 cm (Pauli 1904, S. 170) – 55 x 71 cm (Inventarbuch KH Bremen 1928, Nr. 146, o.S.)
Provenienz	<i>Früher bei Aelterm. Wilhelmi</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 162, S. 76) – Slg. Eltermann Wilhelmi, Bremen (Hofstede de Groot, Bd. VII., 1918, Nr. 588, S. 507 / Höper 1990, S. 346) – nicht verifizierbar
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1904 Louise Henriette Lürman, verh. Thulesius, 1928 erworben für die Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen (?), 1943 ausgelagert nach Brandenburg, seitdem verschollen: Esszimmer, schwarze Rähmen (?), Catalog No. 162: A. v. d. Neer (...), 500,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) – A. – Thul. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 162, S. 76) – 1904, Thulesius (Kat. Slg. Lürman, Nr. 162, S. 76) – Henri (= Henriette Thulesius): v. d. Neer (...) 500 (Aufteilung unter die 3 Kinder d. Bgm. A. L.) – Th (Abschrift der Taxation v. 1870 (Dreyer), S. 1) – Herr H. Thulesius (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 279, S. 104 u. 105) – Herr Heinr. Thulesius (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 19, S. 9) – Erworben am 10.9.1928 von H. Tulesius, Bremen für RM 17000, Eigentum des bremischen Staates (Inventarbuch KH Bremen 1928, Nr. 146, o.S.) – Inv.Nr. 146-1928/6; erworben 1928 (Höper 1990, S. 346) – Herzogenrath 1997, Nr. 22, S. 26
Motivbeschreibung	<i>Ein ruhiger Fluß durch verschiedene Schiffe belebt. – Vorn ziehen Fischer ihre ausgestellten Netze auf</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 162, S. 76). An einer Flussmündung sind auf ruhigem Wasser mehrere Fischerböte [sic!] vereinigt. Vorn links wird in ein Ruderboot ein Netz eingeholt. Hinten und links erscheinen flache Küstenstrecken (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 279, S. 104 u. 105). Segelboote auf ruhiger See. Links vorne ein Ruderboot mit Fischern, die ein Netz einholen. In der Mitte ein großes Segelboot mit nach links bildeinwärts gerichtetem Bug und einem Loch im Hauptsegel. Rechts davon, weiter zurück, ein Ruderboot. Ganz rechts ein Segelboot mit einem Nachen im Schlepptau. Am Horizont ein flacher Küstenstreifen mit Bäumen und Häusern. Links ein Anlegeplatz mit einem Boot mit niedergelassenen Segeln. Die Schiffe spiegeln sich in der Wasserfläche. Am hellen Himmel türmen sich Wolken (Hofstede de Groot, Bd. VII., 1918, Nr. 588, S. 507). Dreiviertel des Bildes werden durch einen Himmel mit geballten weißen und grauen Wolken, durch die an einigen Stellen das Blau des Himmels hindurchscheint, eingenommen. Darüber das spiegelglatte Wasser eine Flußmündung, auf dem drei Segelschiffe und drei Ruderboote liegen, die zum Teil benannt sind. Am Horizont niedriger Uferstreifen mit Häusern und links einige kleine Segel (Inventarbuch KH Bremen 1928, Nr. 146, o.S.).
Notizen	- <i>Bezl.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 162, S. 76) – Bezeichnet auf dem Boote unten links mit dem Monogramm A. V. D. N. (Inventarbuch KH Bremen 1928, Nr. 146, o.S.) – Signiert - Abbildung vorhanden (Fotomappe KH Bremen, Nr. 64), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Marine, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	- Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 279, S. 104 u. 105 - Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 19, S. 9 u. Abb. 8, S. 62 - Kat. Ausst. Bremen 1979 (Dürer), Nr. und Abb. B 12
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 162, S. 76 - Pauli 1904, S. 170

- Pauli 1905, S. 50, 62
- Hofstede de Groot, Bd. VII., 1918, Nr. 588, S. 507
- weitere Literatur, siehe Höper 1990, S. 346
- Herzogenrath 1997, Nr. 22, S. 26



Kat. Slg. Lürman Nr. 162

Kat. Slg. Lürman Nr. 163

Künstler	<i>Max Ainmüller</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 163, S. 77) – Ainmiller, Max Emanuel (München 1807–1870 München) (AKL I, 1992, S. 669)
Titel	Kircheninterieur
Datierung	bez. 1854 (Kat. Slg. Lürman, Nr. 163, S. 77)
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Bei der 10. Ausst. d. KV in Bremen 1856 erlost: Ber./Verz. über die 10. Gemälde-Ausstellung des KV in Bremen 1856, Nr. 9, S. 5 und General-Versammlung, Sonntag, den 26. October 1856, S. 64 (A KH Bremen, ohne Signatur)
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1903 Anton Ludwig August Lürman, 1944 verbrannt: Zimmer mit modernen Gemälden, Catalog No. 163: Ainmüller (...), 75,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) – A. – D. A. L. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 163, S. 77) – weitere Angaben (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	<i>Das Innere einer Kirche in Nürnberg</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 163, S. 77).
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Architektur, 19. Jhdt., Deutsch
Ausstellungen	- Bericht über die 4. Gemälde-Ausstellung in Bremen, 1845, No. 9, S. 12 (Preis des Ankaufs: 302, 36 Rth.) - Ber./Verz. über die 10. Gemälde-Ausstellung des KV in Bremen 1856, Nr. 9, S. 5
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 163, S. 77

Kat. Slg. Lürman Nr. 164

Künstler	<i>Kindler</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 164, S. 77) – Kindler, Albert (Konstanz 1833–1876 Meran) (AKL Index)
Titel	Zwei Wächter
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Bei der 11. Ausstellung des Kunstvereins in Bremen erlost: Ber./Verz. 11. Gemälde-Ausstellung des KV in Bremen 1858, Nr. 685, S. 7 und General-Versammlung, Sonntag, den 31. Oktober 1858, S. 70 (A KH Bremen, ohne Signatur)
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Stephan Lürman in Dresden, danach verbleib unbekannt: 5. Eckzimmer, vorn: No. 126, Kindler-Knabe mit Hund: 150 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 4) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 164, S. 77) – weitere Angaben (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	Die beiden Wächter von denen der Knabe eingeschlafen, so daß der braun Spitz nun das Haus allein, aber den Knaben mit bewacht (Kat. Slg. Lürman, Nr. 164, S. 77)
Notizen	bez. (Kat. Slg. Lürman, Nr. 164, S. 77)
Fazit/Statistik	Alltäg. Leben/Genre, 19. Jhdt., Deutsch
Ausstellungen	Ber./Verz. 11. Gemälde-Ausstellung des KV in Bremen 1858, Nr. 685, S. 7
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 164, S. 77

Kat. Slg. Lürman Nr. 165 u. 166

Künstler	<i>Sebastian Bourdon</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 165 u. 166, S. 78) – Art des Nic. Poussin (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 144 u. 145, S. 21 u. 22) – Anonym
Titel	Ansicht von Rom und Umgegend
Datierung	Unbekannt
Material	Leinwand, G.-R. (=goldener Rahmen) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 144 u. 145, S. 21 u. 22)
Maße	72 x 95 cm (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 144 u. 145, S. 21 u. 22)
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, Verbleib danach unbekannt: Entweder 3. Mittelzimmer, hinten: No. 68, Poussin Art – Landschaft: 100 M. oder 3. Mittelzimmer, hinten: No. 69, Poussin Art – Das Capitol in Rom: 100 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 3 od. S. 4) – Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 144 u. 145, S. 21 u. S. 2
Motivbeschreibung	<i>Ansicht von Rom u. Umgegend im Geschmack von Caspar Poussin</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 165 u. 166, S. 78). Partie aus Rom, mit Blick auf den Titusbogen und das Capitol. Mehrere Personen als Staffage (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 144, S. 21) Römische Landschaft, mit Blick auf den Sonnentempel und ferne Gebirgshügel. Reich staffiert. (...) Gegenstück zu vorhergehendem Bilde (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 145, S. 22).
Notizen	Zuschreibung unsicher (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 144 u. 145, S. 21 u. 22)
Fazit/Statistik	Unbekannter Künstler
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 165 u. 166, S. 78 - Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 144 u. 145, S. 21 u. S. 2

Kat. Slg. Lürman Nr. 167

Künstler	<i>I. van Hagen</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 167, S. 78) – van der Hagen, Joris (Im Haag 1635–1669) (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 11, S. 8) – van der Hagen, Joris (Dordrecht um 1615–1669 Den Haag) (AKL Index)
Titel	Holländischer Landsitz (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 11, S. 8)
Datierung	Unbekannt
Material	Eichenholz (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 191, S. 75)
Maße	50 x 72 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 191, S. 75)
Provenienz	Unbekannt, auf jeden Fall vor 1849 Eingang in die Sammlung Lürman, da: Verz. b. der Eröffnung d. neuen KH 1849, Nr. 223 (eigtl. 323), S. 9 (Van Hagen 223. Niederländische Landschaft (<i>mit einem Stern gekennzeichnet = unverkäuflich</i>)(Eigentum des Herrn Aelterm. Lürman))
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, 1903 Louise Henriette Lürman, verh. Thulesius, Verbleib danach unbekannt: Esszimmer, schwarze Rähmen (?), Catalog No. 167: Ders. (= I. v. Hagen) (beschäd.) (...), 50,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) – A. – Thul (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 167, S. 78) – 1904, Herr Thulesius, Contresc. 15 (Kat. Slg. Lürman, Nr. 167, S. 78) – Henri (= Henriette Thulesius): v. Hagen (...) 50 (Aufteilung unter die 3 Kinder d. Bgm. A. L.) – H (Abschrift der Taxation v. 1870 (Dreyer), S. 1) – Herr H. Thulesius (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 191, S. 75) – Herr Heinrich Thulesius (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 11, S. 8)
Motivbeschreibung	<i>Ein holländischer Buytenplaats. – Das Landhaus ganz von hohen Bäumen umgeben</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 167, S. 78). Holländischer Landsitz. Hinter einer Reihe von hochstämmigen Buchen erscheint ein aus Backstein errichtetes Landhaus, das von Wasserzügen umgeben ist. Vorn auf der Weide einige Schafe, rechts zwei Kühe. Ganz links ein Mann im Gespräch mit einer Frau (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 191, S. 75)
Notizen	- Unbezeichnet (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 191, S. 75) - durch Putzen und Übermalen seinem ursprünglichen Charakter und unserer Beurteilung entzogen (Pauli 1905, S. 47)
Fazit/Statistik	Architektur, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	- Verz. b. der Eröffnung d. neuen KH 1849, Nr. 223 (eigtl. 323), S. 9 - Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 191, S. 75 - Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 11, S. 8
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 167, S. 78 - Pauli 1905, S. 47

Kat. Slg. Lürman Nr. 168

Künstler	Theodr. de Kayser (Kat. Slg. Lürman, Nr. 168, S. 79) – Anonym, nach de Kayser (Familienarchiv B. v. Barsewisch)
Titel	Porträt
Datierung	Unbekannt
Material	Öl auf Holz, goldener Rahmen
Maße	60,5 x 75 cm
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Charlotte Emilie Lürman, verh. zu Putlitz, danach Erika v. der Schulenburg, danach verkauft an Privat, heute Familienstiftung Gans zu Putlitz: 1. Gemälde Saal: No. 44, De Kayser – Doppelportrait (Durch Hitze gelitten): 1000 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 2) – weitere Angaben (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	<i>Porträt einer Frau u. ihres Buchhalters oder Sachwalters, welcher ihr Rechnung abzulegen scheint</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 168, S. 79).
Notizen	- <i>bezl.</i> , (in Bleistift notiert die Lebensdaten des Künstlers (?) auf Französisch: „né 1595, mort 1669“, Anm. d. Verfasserin) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 168, S. 79) - Zuschreibung hat sich geändert (Familienarchiv B. v. Barsewisch) - Abbildung vorhanden (Familienarchiv B. v. Barsewisch), siehe nachfolgend

Fazit/Statistik	Unbekannter Künstler
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 168, S. 79 - Pauli 1905, S. 170



Kat. Slg. Lürman Nr. 168

Kat. Slg. Lürman Nr. 169

Künstler	<i>Isaac Koene</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 169, S. 79) – Koene, Isaac (Haarlem 1637/40–1713 Haarlem) (AKL Index)
Titel	Landschaft
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	<i>Früher in einem Bauernhause im Dorfe Lesum</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 169, S. 79) – Lesum ist das Nachbardorf von Schönebeck, dem Landsitz der Familie Lürman, gewesen (Anm. d. Verfasserin)
Verbleib	Unbekannt
Motivbeschreibung	<i>Große Landschaft. Flache, reiche Gegend an der Maas oder dem Unter Rhein, mit mannigfaltiger Staffage. Letztere von B. Gaal</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 169, S. 79).
Notizen	bez. (Kat. Slg. Lürman, Nr. 169, S. 79)
Fazit/Statistik	Landschaft, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 169, S. 79

Kat. Slg. Lürman Nr. 170

Künstler	<i>W. van Bommel</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 170, S. 80) – W. van Bommel (1630–1708) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 104, S. 16) – Bommel, Willem von (Utrecht 1630–1708 Nürnberg) (AKL VIII, 1994, S. 579)
Titel	Landschaft
Datierung	Unbekannt
Material	Leinwand, G. R. (= goldener Rahmen) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 104, S. 16)
Maße	55 x 76 cm (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 104, S. 16)
Provenienz	Unsicher: viell. Viell. Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlichs), Nr. 21 od. 22, S. 8 oder Kat. Aukt. Bremen April 1841, Nr. 11, S. 4
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, Verbleib danach unbekannt: 1. Gemälde Saal: No. 70, W. v. Bommel – Landschaft: 100 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 3) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 170, S. 80) – Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 104, S. 16
Motivbeschreibung	<i>Landschaft; eine südliche üppige Gebirgs Gegend darstellend</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 170, S. 80). Landschaft mit felsigem und bewaldetem Terrain im Vordergrund. Hirten mit ihrer Herde heimkehrend als große Staffage (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 104, S. 16).
Notizen	<i>bezl.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 170, S. 80) – Signiert
Fazit/Statistik	Landschaft, 17. Jhdt., Deutsch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Viell. Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlichs), Nr. 21 od. 22, S. 8 (G. v. Bommel: Zwei sorgfältig ausgeführte Landschaften. Eine Wasser und eine Berggegend (handschriftlich notiert: 2 B à St., Delius)) - Viell. Kat. Aukt. Bremen April 1841, Nr. 11, S. 4 (Wm. Bommel: Landschaft mit fernen Gebirgen und einem breiten Strom. Im Vorgrund verfallene Gebäude. Lnwd. ohne R. hoch 18 ½, breit 21 ¾) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 170, S. 80 - Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 104, S. 16

Kat. Slg. Lürman Nr. 171

Künstler	<i>J. H. Menken</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 171, S. 80) – Menken, Johann Heinrich (Bremen 1766–1839 Bremen) (AKL Index)
Titel	Jagd
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	<i>Früher auf der Aschenburg bei Peter Wilkens</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 171, S. 80) – nicht verifizierbar – viell. Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlichs), Nr. 309, S. 65 oder Viell. Ausst. KV Bremen 1833 (eigtl. Verz.), Nr. 36, S. 6
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Verbleib unbekannt: Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 171, S. 80)
Motivbeschreibung	<i>Dieses Bild erinnert sehr an die Jagd von Ruysdael u. ist unbezweifelt eines der vorzüglichsten Gemälde aus Menkens bester Zeit</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 171, S. 80).
Notizen	<i>bez.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 171, S. 80)
Fazit/Statistik	Genre, 19. Jhdt., Deutsch-Bremen
Ausstellungen	Viell. Ausst. KV Bremen 1833 (eigtl. Verz.), Nr. 36, S. 6 (J.H. Menken: Waldige Landschaft mit einer Hirschjagd) (vielleicht auch nur Leihgabe)
Literatur	- Viell. Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlichs), Nr. 309, S. 65 (J.H. Menken: Auf Leinwand, 42 Zoll hoch, 58 Zoll breit. Eine niederländische Landschaft. In einer lichten Stelle des Eichwaldes wird ein aufgeschrecktes Reh, von Jägern zu Pferde und zu Fuß, durch ein zusammengelaufenes Wasser, eifrigst verfolgt. Auch in diesem, in der Wahl den Arbeiten des Ruysdael vergleichbaren Bilde, findet sich die große Leichtigkeit der Behandlung, welche dem Meister eigen ist (handschriftlich notiert: 30 B, Droste)) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 171, S. 80

Kat. Slg. Lürman Nr. 172

Künstler	<i>Jan u. Bapt. Weenix</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 172, S. 81) – Giovanni Battista Weenix und Jan Weenix (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 369, S. 135) – Weenix, Jan Baptist (Amsterdam 1621–1660 Utrecht) (AKL Index) und Weenix, Jan (Amsterdam 1640–1719 Amsterdam) (AKL Index)
Titel	Ansicht eines Palasthofes (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 369, S. 135)
Datierung	1656 (Kat. Slg. Lürman, Nr. 172, S. 81)
Material	Eichenholz (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 369, S. 135)
Maße	H. 79 cm, Br. 66 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 369, S. 135)
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Franziska Henriette Wilhelmine Lürman, danach Verbleib unbekannt: 7. Nicht aufgehängte Bilder: No. 123, J. B. Weenix – Architektur (beschädigt): 1000 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 6)Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 172, S. 81) – Fräulein Minna Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 369, S. 135)
Motivbeschreibung	<i>Das Innere einer prächtigen, mit der Statue Apolls geschmückten Säulenhalle, aus welcher man die Aussicht auf eine heitere Berglandschaft genießt. Ein Cavalier mit Bogen Mantel u. Federhut wird von einer Magd durch einen Corridor geführt. Ein Dinner mit einem Windhunde folgt. – Architectur u. Landschaft von Jan, Figuren von Baptiste</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 172, S. 81). In einem Palasthofe steht rechts in einer Nische eine Marmorstatue des Apoll. Links ein Kavalier im Gespräch mit einer Magd, in der Mitte ein Bursche mit drei Hunden. Durch eine Säulenhalle im Hintergrunde eine Landschaft sichtbar (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 369, S. 135).
Notizen	Bezeichnet auf dem Gesims der Halle „Ao. 1656 G. Janns Weenix invt. Gio. Batth. Weenix fecit.“ (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 369, S. 135)
Fazit/Statistik	Architektur, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 369, S. 135
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 172, S. 81 - Pauli 1905, S. 51, Anmerkung od. Fußnote

Kat. Slg. Lürman Nr. 173 u. 174

Künstler	<i>Berend Gaal</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 173 u. 174, S. 81) – B. Gael bezeichnet (Kat. Aukt. Bremen 1838, Nr. 30 u. 31, S. 6) – Barent Gaal (Geboren um 1650) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 170 u. 171, S. 68) – Gael, Barend (Haarlem 1630/35–1698 Amsterdam) (AKL XLVII, 2005, S. 145)
Titel	Rast vor einer Schenke (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 170 u. 171, S. 68)
Datierung	Unbekannt
Material	Auf Leinwand (Kat. Aukt. Bremen 1838, Nr. 30 u. 31, S. 6) – Leinwand (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 170 u. 171, S. 68)
Maße	14 Zoll hoch, 12 Zoll breit (Kat. Aukt. Bremen 1838, Nr. 30 u. 31, S. 6) – 35 x 30 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 170 u. 171, S. 68)
Provenienz	<i>Aus von Posts Sammlung</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 173 u. 174, S. 81) – nicht verifizierbar –viell. Kat. Aukt. Bremen 1838, Nr. 30 u. 31, S. 6
Verbleib	Nach 1865 August, nach 1903 Louise Henriette Lürman, verh. Thulesius und Friedrich August Theodor Lürman, danach Verbleib unbekannt: Wohnzimmer, Catalog No. 173/174: 2 Berend Gaal (...), 70,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) – A. – Thul. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 173 u. 174) – Henri (= Henriette Thulesius): 2 Gaal (...) 70 (Aufteilung unter die 3 Kinder d. Bgm. A. L.) – H (Abschrift der Taxation v. 1870 (Dreyer), S. 1) – Herr H. Thulesius (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 170 u. 171, S. 68)– Nach dem Tode meines sel. Vaters 13. October 1902 (Bgm. August Lürman, Anm. d. Verfasserin) sind in meinen Besitz übergegangen von dem im Katalog mit „A“ bezeichneten Bildern: 5. No. 173. I. Berend Gaal (...) sämtlich im Esszimmer (...), Th. L. (handschriftliche Auflistung von Theodor Lürman, Blumenstraße 16, Bremen)
Motivbeschreibung	<i>Reisende zu Pferde vor einer Dorfschmiede u. einem Wirtshause. Vor Jener wird ein Schimmel beschlagen, u. vor Letzterem ebenfalls ein Schimmel etwas gefüttert</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 173 u. 174, S. 81). (...)Vor einer Schmiede zwei Reiter, deren einer sein Pferd beschlagen lässt. (...) (Kat. Aukt. Bremen 1838, Nr. 30, S. 6) Auf diesem Seitenstücke des vorstehenden Bildes halten vor einer Dorfschenke ein paar Reiter um

	ihre Pferde füttern zu lassen. Beide, gleich schätzbare, geistreich und fleissig ausgeführte Bilder des genannten Meisters, werden sich, nach Entfernung des sehr trübe gewordenen Firnisses, unbeschädigt, in ihrer ursprünglichen Reinheit darstellen (Kat. Aukt. Bremen 1838, Nr. 31, S. 6) Vor einer strohbedeckten Schenke halten mehrere Reiter. Der eine sattelt sein Pferd; ein Schimmel frisst aus einer Krippe (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 170, S. 68) Beim Hufschmied. Ein Schimmel wird von einem Hufschmiede beschlagen. Links hält ein Bursche zu Pferde. (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 171, S. 68)
Notizen	bezl. (Kat. Slg. Lürman, Nr. 173 u. 174, S. 81) – Bezeichnet auf dem Holz der Krippe (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 170, S. 68) – Bezeichnet rechts an dem Gemäuer: B. Gael (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 171, S. 68)
Fazit/Statistik	Alltögl. Leben/Genre, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 170 u. 171, S. 68
Literatur	- Viell. Kat. Aukt. Bremen 1838, Nr. 30 u. 31, S. 6 - Kat. Slg. Lürman, Nr. 173 u. 174, S. 81 - Pauli 1904, S. 174

Kat. Slg. Lürman Nr. 175

Künstler	<i>Wm. Romyn</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 175, S. 82) – Romeyn, Willem (Haarlem 1624–1694 Haarlem) (AKL Index)
Titel	Landschaft
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	<i>Aus Richter Oelrichs Samlg</i> (sic!) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 175, S. 82) – viell. Kat. Aukt. Bremen 1811 (Slg. Oelrichs), Nr. 219, S. 54
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Charlotte Emilie Lürman, verh. zu Putlitz, danach Elisabeth v. Barsewisch, 1945 in Perleberg zurückgelassen, seitdem verloren: Viell. 3. Mittelzimmer, hinten: No. 38, Romyn – Hirtenscene: 150 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 4) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 175, S. 82) – weitere Angaben (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	<i>Eine Frau auf einem Maulthier u. vor derselben ein paar Kühe, ein Pferd u. einige Schaafe auf der Landstraße zwischen zwei Anhöhen. Im Mittelgrunde eine noch höher liegende italienische Stadt und nach hinten ein entferntes Gebirge</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 175, S. 82).
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Landschaft, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	- Viell. Kat. Ausst. KV Bremen 1833, Nr. 104, S. 12 (W. Romeyn: Landschaft mit einer Viehgruppe) (kann aber auch Leihgabe sein)
Literatur	- Kat. Aukt. Bremen 1811 (Slg. Oelrichs), Nr. 219, S. 54 (Romeyn (Guillaume): h. 14 p. l. 12 p., Un matin nebuleux. Le paysage montagneux est vivifié de betail. Tableau d'un effet très agréable. Sur bois.) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 175, S. 82

Kat. Slg. Lürman Nr. 176

Künstler	<i>Jacob v. d. Does</i> (vor dem Vornamen in Bleistift oder schwächerer Tinte „Simon“, Anm. d. Verfasserin) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 176, S. 82) – J. van der Does (Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen), Nr. 18, S. 3) – J. van der Does d. J. (1654–1699) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 117, S. 18) – Does, Jacaob van der (Den Haag 1654–1699 Paris) (AKL XXVIII, 2001, S. 261)
Titel	Landschaft
Datierung	Unbekannt
Material	Auf Leinwand, ohne Rahmen (Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen), Nr. 18, S. 3) – Leinwand, G.-R. (=goldener Rahmen) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 117, S. 18)
Maße	24 x 28 Zoll (Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen), Nr. 18, S. 3) – 56 x 68 cm (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 117, S. 18)
Provenienz	<i>Aus Meinertzhagen Samlg.</i> (sic!) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 176, S. 82) – Kat. Aukt. Bremen Mai 1827

	(Slg. Meinertzhagen), Nr. 18, S. 3
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, Verbleib danach unbekannt: 1. Gemälde Saal: No. 35, J. v. d. Does – Hirtensee: 200 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 2) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 176, S. 82) – Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 117, S. 18
Motivbeschreibung	<i>Eine Schäferin, neben Schafen u. Ziegen, mit einem schönen südlich sentimentalten Gesichtsausdruck</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 176, S. 82). In einer felsigten Landschaft eine Schäferin bei ihren Schafen und Ziegen. Im hellen Ton leicht und meisterhaft behandeltes Bild (Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen), Nr. 18, S. 3) Abendlandschaft mit Felsen . Im Vordergrund als große Staffage junge Hirtin mit Schafen und Ziegen (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 117, S. 18).
Notizen	<i>bezl.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 176, S. 82) – handschriftlich notiert: 4pl/1 8 gt/1 (Preis) Anm. d. Verfasserin (Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen), Nr. 18, S. 3)
Fazit/Statistik	Landschaft, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Aukt. Bremen Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen), Nr. 18, S. 3 - Kat. Slg. Lürman, Nr. 176, S. 82 - Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 117, S. 18

Kat. Slg. Lürman Nr. 177

Künstler	<i>P. Koningh</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 177, S. 83) – Koning, Philips (Amsterdam 1619–1688 Amsterdam) (AKL Index)
Titel	Porträt
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	<i>Aus Bagelmanns Slg.</i> (sic!) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 177, S. 83) – nicht verifizierbar
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Charlotte Emilie Lürman, verh. zu Putlitz, danach Erika v. der Schulenburg, vererbt an Gisa v. Barsewisch, heute Familienstiftung Gans zu Putlitz: Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 177, S. 83) – weitere Angaben (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	<i>Männliches Portrait mit einem Federhut</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 177, S. 83).
Notizen	Abbildung vorhanden (Familienarchiv B. v. Barsewisch), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Porträt, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 177, S. 83 - Pauli 1904, S. 172



Kat. Slg. Lürman Nr. 177

Kat. Slg. Lürman Nr. 178

Künstler	<i>Becker u. Weber</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 178, S. 83) – Weber, August (Frankfurt a.M. 1817–1873 Düsseldorf) (AKL Index)
Titel	Mädchen am Bach
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Verbleib unbekannt: Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 178, S. 83)
Motivbeschreibung	<i>Ein junges Mädchen an einem schwülen Sommertage, unter frischem blühenden Gebüsch, auf einem Vorsprung des moosig grünen Bodens sitzend, unter welchem ein kleiner Bach hervorrinselt, in welchem sie ein erquickendes kaltes Fußbad nimmt. Figur von Beker (sic!), das Landschaftliche von Weber.</i> – (Kat. Slg. Lürman, Nr. 178, S. 83)
Notizen	<i>bezl.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 178, S. 83) – Signiert
Fazit/Statistik	Alltögl. Leben/Genre, 19. Jhdt., Deutsch
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 178, S. 83

Kat. Slg. Lürman Nr. 179

Künstler	<i>H. Lot</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 179, S. 84) – Lot, Henry (Gendringen/Gelderland 1821–1878 Düsseldorf) (AKL Index)
Titel	Ernte
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Unbekannt
Motivbeschreibung	<i>Eine Wind Mühle u. mehrere Nebengebäude auf einer kleinen Anhöhe in der Nähe eines Dorfes. In der Mitte ein schwer beladener Ärndte Wagen, dessen Führer die Pferde möglichst antreibt, damit er noch vor Ausbruch des drohenden Gewitters in Schutz kommt</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 179,

	S. 84).
Notizen	<i>bezl.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 179, S. 84) – Signiert
Fazit/Statistik	Alltäg. Leben/Genre, 19. Jhdt., Deutsch
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 179, S. 84

Kat. Slg. Lürman Nr. 180

Künstler	<i>Gerh. Terburg</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 180, S. 84) – Gerard Ter Borch (Inventarbuch der KH Bremen 1904, Nr. 258, S. 132) – Anonym, niederländisch 17. Jahrhundert (Höper 1990, S. 52)
Titel	Bildnis des Bürgermeisters van Campen von Deventer (Inventarbuch der KH Bremen 1904, Nr. 258, S. 132) – Bildnis eines Herrn (Höper 1990, S. 52)
Datierung	<i>A°. 1671</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 180, S. 84)
Material	Öl auf Leinwand, doubliert (Höper 1990, S. 52)
Maße	46 x 36 cm (Inventarbuch der KH Bremen 1904, Nr. 258, S. 132) – 47 x 37,8 cm (Höper 1990, S. 52)
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Friedrich Theodor Lürman, 1904 Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen, heute Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen: Viell. 4. Eckzimmer, hinten: No. 135, Terborch – Männliches Portrait: 1500 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 4) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 180, S. 84) – Bremen, Generalkonsul Th. Lürman (Pauli 1904, Abb. 9, S. 174) – 1904, Kunsthalle (Kat. Slg. Lürman, Nr. 180, S. 84) – aus der Sammlung des Herrn Generalkonsul Th. Lürman erworben für 1500 M. (Inventarbuch der KH Bremen 1904, Nr. 258, S. 132) – Erworben 1904 (als Gerard Terborch) (...) Inv. Nr. 258-1904/2, Photo Nr. 5417 (Höper 1990, S. 52)
Motivbeschreibung	<i>Bildniß von van Campen Bürgermeister zu Deventer</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 180, S. 84). Der schwarz gekleidete Herr steht nach rechts gewendet. Die Linke hat er in die Hüfte gestemmt, in der herabhängenden Rechten hält er einen schwarzen Filzhut. Der Dargestellte mag einige dreißig Jahre alt sein (Inventarbuch der KH Bremen 1904, Nr. 258, S. 132). Van Campen, Bürgermeister (?) zu Deventer – Einen Bürgermeister dieses Namens hat es in Deventer nie gegeben. Ein Winold van Campen kommt zwischen 1628 und 1633 vor als Mitglied des Wählerkollegiums («Gemeemanns») (Hofstede de Groot, Bd. V., 1912, Nr. 217, S. 77)
Notizen	- Auf der Rückseite der Leinwand stand in Oelfarben gemalt: Port. de van Campen Bourgmestre de Deventer 167 (Die letzte Zahl undeutlich, vielleicht: 3), Unbezeichnet (?) (Inventarbuch der KH Bremen 1904, Nr. 258, S. 132) – Aufschrift auf Doublierleinwand: Port: de/van Campen/Bourgmestre de/Deventer 1671 (Höper 1990, S. 52) - Zuschreibung hat sich geändert (Höper 1990, S. 52) - Abbildung vorhanden (Pauli 194, Abb. 9, S. 174 und Fotomappe Kunsthalle Bremen, Nr. 441), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Porträt, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	siehe Höper 1990, S. 52
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 180, S. 84 - Parthey II., Nr. 38, S. 626 (Slg. Lürman in Bremen) - Jahresbericht 1903/04, S. 6 - Pauli 1904, S. 172 u. Abb. 9, S. 174 - Inventarbuch der KH Bremen 1904, Nr. 258, S. 132 - Hofstede de Groot, Bd. V., 1912, Nr. 217, S. 77 - weitere Literatur, siehe Höper 1990, S. 52



Kat. Slg. Lürman Nr. 180

Kat. Slg. Lürman Nr. 181

Künstler	<i>Eug. Verboeckhoven</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 181, S. 85) – Verboeckhoven, Eugène Joseph (Warneton 1799–1881 Brüssel) (AKL Index)
Titel	Hühnerhof
Datierung	Unbekannt
Material	1853 (Kat. Slg. Lürman, Nr. 181, S. 85)
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Anna Wilhelmine Lürman, verh. Kulenkampff, danach Verbleib unbekannt: 5. Eckzimmer, vorn: No. 137, E. Verboeckhoven – Hühner: 600 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 5) – Th. (? N° 68) (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 181, S. 85) – weitere Angaben (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	<i>Ländlicher Hühnerhof, auf welchem neben einem Hahn, 4 Hühnern u. 6 kleinen Kücken, auch eine Tonne mit zwei jungen Haasen</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 181, S. 85).
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Tierdarstellung, 19. Jhdt., Flämisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 181, S. 85

Kat. Slg. Lürman Nr. 182

Künstler	<i>J. H. Menken</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 182, S. 85) – Menken, Johann Heinrich (Bremen 1766–1839 Bremen) (AKL Index)
Titel	Landschaft
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt – vielleicht direkt von Menken gekauft
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1904 Friedrich August Theodor Lürman, Verbleib danach unbekannt: Geschäftszimmer, Catalog No. 182 (in Bleistift, Anm. d. Verfasserin): J. H. Menken Landsch mit Wassermühle u. Viehtrift im Vorgrunde ein Reiter (...), 60,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) – A. – Th. L. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 182, S. 85) – Theo: No. 182 Menken (...) 60 (Aufteilung unter die 3 Kinder d. Bgm. A. L.) – Th (Abschrift der Taxation v. 1870 (Dreyer), S. 2) – Nach dem Tode meines sel. Vaters 13. October 1902 (Bgm. August Lürman, Anm. d. Verfasserin) sind in meinen Besitz übergegangen von dem im Katalog mit „A“ bezeichneten Bildern: 10. No. 182. J. H. Menken (...) Verandazimmer (...), Th. L. (handschriftliche Auflistung von Theodor Lürman, Blumenstraße 16, Bremen)
Motivbeschreibung	<i>Ein still idyllisches Eichen u. Buchen Gehölz aus Bremens Umgegend. Aus dem Wasser im Vordergrundläßt ein reitender Jäger sein Pferd trinken u. ein Hirt mit 2 Kühen in der Nähe scheint seinen Thieren bereits ähnliche Erquickung haben zu Theil werden lassen</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 182, S. 85)
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Landschaft, 19. Jhdt., Deutsch-Bremen
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 182, S. 85

Kat. Slg. Lürman Nr. 183

Künstler	<i>Gottfried Menken</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 183, S. 86) – Gottfried Menken (Bremen 1799–1838 Bremen) (AKL Index)
Titel	Burg bei Bremen
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt – vielleicht direkt von Menken gekauft
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, Verbleib nach 1903 unbekannt: Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 183, S. 86)
Motivbeschreibung	<i>Die Hakenburg bei Bremen, mit ausgezeichnet schöner Staffage von verschiedenen Thieren auf der Wiese im Vordergrund</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 183, S. 86).
Notizen	<i>bezl.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 183, S. 86) – Signiert
Fazit/Statistik	Architektur, 19. Jhdt., Deutsch-Bremen
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 183, S. 86

Kat. Slg. Lürman Nr. 184

Künstler	<i>J. H. Koekkoek</i> (Kat. slg. Lürman, Nr. 184, S. 86) – Koekkoek, Johannes Hermanus (Veere 1778–1851 Amsterdam) (AKL Index)
Titel	Marine
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt

Provenienz	Viell. Bei der 5. oder der 12. Gemälde-Ausstellung des KV in Bremen erlost: Ber./Verz. 5. Gemälde-Ausst. KV Bremen 1847, Nr. 241, S. 17 oder Ber./Verz. 12. Gemälde-Ausst. KV Bremen 1860, Nr. 342, S. 6
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, Verbleib nach 1903 unbekannt: 5. Eckzimmer, vorn: No. 85, J. H. Kockock – Marine: 200 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 5) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 184, S. 86)
Motivbeschreibung	<i>Ein freundliches kleines Seestück. – Vorn am Ufer unterhalten sich drei Männer über das grade im Aussegeln begriffene Schiff, auf welches der eine von ihnen hinweist. In der Ferne mehrere verschieden beleuchtete Segel von Schiffen bereits in See</i> (Kat. slg. Lürman, Nr. 184, S. 86).
Notizen	bezl. (Kat. slg. Lürman, Nr. 184, S. 86) – Signiert
Fazit/Statistik	Marine, 19. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	- Ber./Verz. 5. Gemälde-Ausst. KV Bremen 1847, Nr. 241, S. 17 - Ber./Verz. 12. Gemälde-Ausst. KV Bremen 1860, Nr. 342, S. 6
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 184, S. 86

Kat. Slg. Lürman Nr. 185

Künstler	<i>Hermann Swanefeld</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 185, S. 87) – Swanevelt, Herman van (um 1600–1655) („Gemälde: ehem. Besitz“, verfasst von Corinna Höper (A KH Bremen)) – Swanevelt, Herman van (Woerden um 1600–1655 Paris) (AKL Index)
Titel	Landschaft mit der hl. Familie (Inventarbuch d. KH Bremen 1904, Nr. 267, S. 138)
Datierung	Unbekannt
Material	Öl auf Leinwand, doubliert („Gemälde: ehem. Besitz“, verfasst von Corinna Höper (A KH Bremen))
Maße	58 x 77 cm (Inventarbuch d. KH Bremen 1904, Nr. 267, S. 138) – 59,5 x 78, 5 cm („Gemälde: ehem. Besitz“, verfasst von Corinna Höper (A KH Bremen)) – 59 x 78, 5 cm
Provenienz	Viell. Kat. Ausst. KV Bremen (eigtl. Verz.) 1833, Nr. 30, S. 6 (H. Swanevelt: Eine Landschaft) (könnte auch Leihgabe sein)
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1904 Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen, 1991 bei Neumeister/München versteigert, danach Privatbesitz, heute Familienstiftung Gans zu Putlitz: Wohnzimmer, Catalog No. 185: H. Swanefeld (...), 400,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) – A. – Kunsthalle (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 185, S. 87) – 1904, Kunsthalle (Kat. Slg. Lürman, Nr. 185, S. 87) – Geschenk der Erben von Herrn Bürgermeister Dr. Lürman (...) verkauft 1991 Kunsthaus Neumeister München Aukt. 259, Nr. 420, DM 5000 (Inventarbuch d. KH Bremen 1904, Nr. 267, S. 138) – Inv. nr. 267-1904/10 (...) Photo Nr. 184 (...) 1990 verkauft („Gemälde: ehem. Besitz“, verfasst von Corinna Höper (A KH Bremen)) – weitere Angaben (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	<i>Diese bezaubernd schöne italienische Landschaft bei untergehender Sonne u. aufgehendem Monde hat durchweg einen so herrlich klaren Ton, daß das ganze Bild mit Ultramin nach Art von Claude Lorrain untermalt zu sein scheint. Im Vordergrund ruht die heilige Familie am Ufer eines Flusses. Die Mutter hat das Kind an der Brust u. der neben dem Esel stehende Joseph giebt den Leuten in einem Nachen am jenseitigen Ufer ein Zeichen sie mit demselben hinüber zu führen. Ich kann mich aufrichtig an diesem Meisterwerk so zu sagen noch immer nicht satt sehen</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 185, S. 87) An einem von Bergen umgebenen südlichen See führt vorn ein Weg vorbei, auf dem die heilige Familie rastet. Maria giebt dem Kinde die Brust. Jodof steht weiter links neben dem Esel mit erhobener Linken. Abendstimmung. Links scheint durch die Zweige der Bäume der aufgehende Vollmond (Inventarbuch d. KH Bremen 1904, Nr. 267, S. 138).
Notizen	- Unbezeichnet (Inventarbuch d. KH Bremen 1904, Nr. 267, S. 138) - Abbildung vorhanden („Gemälde: ehem. Besitz“, verfasst von Corinna Höper (A KH Bremen)), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Neues Testament, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Viell. Kat. Ausst. KV Bremen (eigtl. Verz.) 1833, Nr. 30, S. 6 (H. Swanevelt: Eine Landschaft) (könnte auch Leihgabe sein)
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 185, S. 87 - Inventarbuch d. KH Bremen 1904, Nr. 267, S. 138 - Jahresbericht 1903/04, S. 5 - Jahresbericht 1903/04, S. 5 - Pauli 1904, S. 167 u. 170 - Kat. Slg. Bremen 1907, S. 32, Nr. 267 - Kat. Slg. Bremen 1913, S. 30, Nr. 267

- Kat. Slg. Bremen 1925, S. 31, Nr. 267
- Kat. Slg. Bremen 1935, S. 88, Nr. 267
- Thieme-Becker Bd. 32, 1938, 340
- Kat. Slg. Bremen 1939, S. 146-147, Nr. 267
- Bénézit Bd. 8, 1955, 193
- Kat. Aukt. Lempertz Nr. 652, Köln 21.6.1990, Nr. 131, Taf. 27
- Kat. Aukt. Neumeister Nr. 259, München 12.12.1990, Nr. 420, Taf. 137
(von Kat. Slg. Bremen 1907 bis Kat. Aukt. Neumeister aus „Gemälde: ehem. Besitz“, verfasst von Corinna Höper (A KH Bremen))
- „Gemälde: ehem. Besitz“, verfasst von Corinna Höper (A KH Bremen)



Kat. Slg. Lürman Nr. 185

Kat. Slg. Lürman Nr. 186

Künstler	<i>I./J. Dekker</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 186, S. 88) – Cornelis Dekker (Geb. um 1600 – 1678 Haarlem) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 145, S. 59) – de Vries, Roelof (Haarlem 1631–1668) (sonst dem Corn. Dekker zugeschrieben) (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 38, S. 12) – Vries, Roelof Jansz. de (Haarlem 1631–1681 Amsterdam) (AKL Index)
Titel	Landschaft (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 145, S. 59) – Bauerngehöft (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 38, S. 12)
Datierung	Unbekannt
Material	Eichenholz (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 145, S. 59)
Maße	41 x 37 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 145, S. 59)
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1903 Friedirch August Theodor Lürman, danach Verbleib unbekannt: Wohnzimmer, Catalog No. 186: J. Decker (...), 75,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) – A. – Th. L. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 186, S. 88) – 1904, Sen. Lürman (Kat. Slg. Lürman, Nr. 186, S. 88) – Herr Senator Dr. Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 145, S. 59) – Herr Senator Dr. Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 38, S. 12) – Theo: No. 189 Decker (...) 75 (Aufteilung unter die 3 Kinder d. Bgm. A. L.) – Th (Abschrift der Taxation v. 1870 (Dreyer), S. 1) – Nach dem Tode meines sel. Vaters 13. October 1902 (Bgm. August Lürman, Anm. d. Verfasserin) sind in meinen Besitz übergegangen von dem im Katalog mit „A“ bezeichneten Bildern: 14. No. 186. J. Dekker, Niederl. Landschaft (...) sämtlich im Salon (...), Th. L. (handschriftliche Auflistung von Theodor Lürman, Blumenstraße 16, Bremen) – 3. Decker: Ruinenhaftes Haus am Wald (Schätzung von Gemälden im Besitz von Frau Senator Dr. Lürman, vorgenommen von Prof. Dr. E. Waldmann, 18.3.1942)

Motivbeschreibung	<p><i>Ein niederländisches von Backsteinen aufgeführtes Bauern Haus vor einer hübschen kräftigen Baumgruppe. Eine Frau tritt in die offene Thür des Hauses u. zwei Männer im Vordergrund scheinen in emsiger Unterhaltung begriffen. Der eine auf einem (auf einenm) (sic!) am Boden liegenden Baumstamm sitzend, während der andere neben ihm steht (Kat. Slg. Lürman, Nr. 186, S. 88)</i></p> <p>Rechts steht zwischen Eichenbäumen ein verfallenes Backsteingebäude, in dessen Tür eine Bäuerin eintritt, vorn sitzt auf einem liegenden Eichstamme ein Bauer, der mit einem Gefährten spricht. Links Ausblick auf ferne Ebene (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 145, S. 59).</p>
Notizen	<ul style="list-style-type: none"> - Unbezeichnet (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 145, S. 59) – - Von Herrn Senator Lürman zur Ausstellung empfangen: 1 C. Dekker (...), Bremen, 14. Sept. 1904, Pauli (Leihschein d. KH Bremen), Abbildung vorhanden - Zuschreibung hat sich geändert (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 38, S. 12) - Abbildung vorhanden (Pauli 1904, S. 168 u. Abb. 2, S. 169), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Landschaft, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	<ul style="list-style-type: none"> - Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 145, S. 59 - Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 38, S. 12
Literatur	<ul style="list-style-type: none"> - Kat. Slg. Lürman, Nr. 186, S. 88 - Pauli 1904, S. 168 u. Abb. 2, S. 169 - Pauli 1905, S. 46



Kat. Slg. Lürman Nr. 186

Kat. Slg. Lürman Nr. 187

Künstler	<i>C. Poelemburg</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 187, S. 88) – Poelenburg, Cornelis van (Utrecht 1586/94–vor 1667 Utrecht) (AKL Index)
Titel	Nymphe und Hirte
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Verbleib unbekannt: 4. Eckzimmer, hinten: No. 114, Poelenburg – Landschaft mit mythol. Staffage: 200 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 4) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 187, S. 88)
Motivbeschreibung	<i>In einer anmutigen hügelichten (sic!) Landschaft sitzt vorn auf einem Vorsprunge eine Nymphe in Unterhaltung mit einem neben ihr stehenden von der Luft gebräunten Hirten mit seinem Hirtenstabe. – Über Beide schwebt ein kleiner beflügelter Amor in der Luft</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 187, S. 88).
Notizen	<i>bezl.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 187, S. 88) – Signiert
Fazit/Statistik	Mythologische Darstellung, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 187, S. 88

Kat. Slg. Lürman Nr. 188

Künstler	<i>A. Cuyp</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 188, S. 89) – Cuyp, Aelbert Jacobsz. (Dordrecht 1620–1691 Dordrecht) (AKL XXIII, 1999, S. 235)
Titel	Landschaft mit Hirtenszene (Hofstede de Groot, Bd. II., 1908, Nr. 717c, S. 204)
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Charlotte Emilie Lürman, verh. zu Putlitz, danach Erika v. der Schulenburg, 1958 bei Hünnerberg/Braunschweig versteigert, seitdem Verbleib unbekannt: 4. Eckzimmer, hinten: No. 133, Cuiyp – Tierstück: 350 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 4) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 188, S. 89) – weitere Angaben (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	<i>Zwei Kühe, zwei Schaaf u. eine Ziege an einem kleinem Hügel auf welchem ein paar schöne Bäume (sic!). Die Ziege wird von einer Magd gemolken, deren Nähe dem daneben stehenden Hirten auch ganz willkommen zu sein scheint</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 188, S. 89).
Notizen	<i>bezl.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 188, S. 89) – Signiert
Fazit/Statistik	Tierstück, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 188, S. 89 - Parthey I., Nr. 63 od. 64, S. 723 (Slg. Lürman Bremen) - Pauli 1904, S. 174 - Hofstede de Groot, Bd. I., 1907, Nr. 717c, S. 204

Kat. Slg. Lürman Nr. 189

Künstler	<i>B. Breenberg</i> (daneben im Bleistift oder schwächerer Tinte: „ Elsheimer “, Anm. d. Verfasserin) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 189, S. 89) – Bartholomaeus Breenbergh (Deventer 1599–vor 1659 Amsterdam) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 122, S. 51) – Adam Elsheimer–Umkreis (Adam Elsheimer: Frankfurt am Main 1578–Rom 1610) (Inventarbuch KH Bremen 1957, Nr. 747, o.S.) – Goffredo Wals (Gottfried) (vor/um 1600 Köln – Kalabrien 1638/40) (Höper 1990, S. 318) – dasselbe AKL Index
Titel	Römische Landschaft (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 122, S. 51) – Südliche Ideallandschaft (Inventarbuch KH Bremen 1957, Nr. 747, o.S.)
Datierung	Unbekannt
Material	Weisses Blech auf Holz genagelt (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 122, S. 51) – Öl auf Kupfer (Inventarbuch KH Bremen 1975, Nr. 747, o.S.) – Öl auf Kupfer (Höper 1990, S. 318)
Maße	Rund. 24 cm Durchm. (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 122, S. 51) – 23, 5 im Durchmesser (Rundbild) (Inventarbuch KH Bremen 1975, Nr. 747, o.S.) – Durchmesser 23,5 cm (rund) (Höper 1990, S. 318)
Provenienz	<i>Durch Fr. Schröder aus Italien mitgebracht</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 189, S. 89)
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1904 Friedrich August Theodor Lürman, danach August Lürman, 1957 an die Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen verkauft, heute Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen: Esszimmer, schwarze Rähmen (?), Catalog No. 189: B. Breemberg (...), 150,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) – A. – Th. L. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 189, S. 89) – Herr Senator Dr. Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 122, S. 51) – Theo: No. 189 Breemberg (sic!) (...) 150 (Aufteilung unter die 3 Kinder d. Bgm. A. L.) – Th (Abschrift der Taxation v. 1870 (Dreyer), S. 1) – Nach dem Tode meines sel. Vaters 13. October 1902 (Bgm. August Lürman, Anm. d. Verfasserin) sind in meinen Besitz übergegangen von dem im Katalog mit „A“ bezeichneten Bildern: 4. No. 189. B. Breenberg (...) sämtlich im Esszimmer (...), Th. L. (handschriftliche Auflistung von Theodor Lürman, Blumenstraße 16, Bremen) – 2. Breenberg: Kloster auf Felsen. Rundbild: 4000 M. (Schätzung von Gemälden im Besitz von Frau Senator Dr. Lürman, vorgenommen von Prof. Dr. E. Waldmann, 18.3.1942) – Erworben 6. 12. 1957 August Lürman, Bremen, DM 7500 (Inventarbuch KH Bremen 1957, Nr. 747, o.S.) – Inv. Nr. 747-1957/15, Stiftung von Kunstfreunden zum 80. Geburtstag des Ehrenvorsitzenden des Kunstvereins Senator Dr. Apelt 1957 (als Umkreis Adam Elsheimers) (Höper 1990, S. 318)
Motivbeschreibung	<i>Die berühmte Villa des Mäcenas unter Kaiser Augustus</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 189, S. 89) Auf schroff ansteigender Felsenhöhe liegt ein ausgedehnter Palast. Unten im verdunkelten Tale zieht eine Schafherde nach links (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 122, S. 51). Ein Gebäude steht auf einem Felsen, unter dessen ausgehöhlten Fuß ein Weg mit Hirten entlangführt. Links durchbricht eine Schlucht das Massiv und gibt über bewaldete Berghänge einen engen Durchblick auf eine hochgelegene Ebene frei. Darüber Wolkencumuli (sic!). Auf dem Hauptmassiv führt ein Weg, links ansteigend zu dem Gebäude empor. Es ist eingeschossig und liegt über Mauern, die rechts und links Pergolen und Terrassen tragen. Aus drei Häusern zusammengesetzt, ist die Firsthöhe des mittleren Teiles niedriger (Inventarbuch KH Bremen 1975, Nr. 747, o.S.).
Notizen	- <i>Von Elsheimer befindet sich in der Kupferstichsammlung unserer Kunsthalle eine schöne Radierung mit ähnl. Darstellung auch in runder Form. Doch ist die Ansicht von einer etwas anderen Seite genommen</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 189, S. 89). - Viell. Von Herrn Senator Lürman zur Ausstellung empfangen: I Breenbergh (...), Bremen, 14. Sept. 1904, Pauli (Leihschein d. KH Bremen) – Unbezeichnet (Inventarbuch KH Bremen 1975, Nr. 747, o.S.) - Zuschreibung hat sich geändert (Höper 1990, S. 318) - Unbezeichnet (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 122, S. 51) - Abbildung vorhanden (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 1, S. 7 u. Abb. S. 47 und Fotomappe KH Bremen Nr. 783), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Architektur, 17. Jhdt., Italienisch
Ausstellungen	- Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 122, S. 51 - Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 1, S. 7 u. Abb. S. 47 - weitere Ausstellungen, siehe Höper 1990, S. 318-320
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 189, S. 89 - Pauli 1904, S. 170 - weitere Literatur, siehe Höper 1990, S. 318-320



Kat. Slg. Lürman Nr. 189

Kat. Slg. Lürman Nr. 190

Künstler	<i>And. Achenbach</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 190, S. 90) – Achenbach, Andreas (Kassel 1815–1910 Düsseldorf) (AKL I, 1992, S. 220)
Titel	Landschaft
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	1858/59 während der kleineren Ausst. d. KV in Bremen gekauft: - Aeltermann Th. Lürman: Frühlingslandschaft, von Andr. Achenbach in Düsseldorf; 400,- (Ber./Verz. 12. Gemälde-Ausst. d. KV in Bremen, 1958/59: S. 23
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Anna Wilhelmine Lürman, verh. Kulenkampff, danach Verbleib unbekannt: 5. Eckzimmer, vorn: No. 148, A. Achenbach – Landschaft: 400 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 5) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 190, S. 90) – weitere Angaben (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	<i>Frühlings Landschaft in Ruysdaelschen Geiste, mit herrlich beleuchtetem Wolkenzuge</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 190, S. 90).
Notizen	<i>bezl.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 190, S. 90) – Signiert
Fazit/Statistik	Landschaft, 19. Jhdt., Deutsch
Ausstellungen	Ber./Verz. 12. Gemälde-Ausst. d. KV in Bremen, 1958/59: S. 23
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 190, S. 90

Kat. Slg. Lürman Nr. 191

Künstler	<i>Johann Scooreel</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 191, S. 90) – Scorel, Jan van (Scorel 1495–1562 Delft/Utrecht) (AKL Index)
Titel	Heiliger Hieronymus
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Verbleib unbekannt: Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 191, S. 90)
Motivbeschreibung	<i>Der heilige Hieronimus sich in seiner Andacht selbst casteiend. Seine linke Hand ruht auf einem aufgeschlagenen Buche u. sein Blick ist auf ein vor ihm an einem Baum gelehntes Crucifix gerichtet, unter welchem ein ruhender Löwe</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 191, S. 90)
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Heiligendarstellung, 16. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 191, S. 90

Kat. Slg. Lürman Nr. 192

Künstler	<i>Salvator Rosa</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 192, S. 91) – Salvator Rosa (Renella 1615–1673 Rom) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 301, S. 112) – Rosa, Salvator (Arenella 1615–1673 Rom) (AKL Index)
Titel	Der heilige Rochus (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 301, S. 112)
Datierung	Unbekannt
Material	Eichenholz (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 301, S. 112) – Öl auf Leinwand/Holz (Verfasserin)
Maße	54 x 33,5 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 301, S. 112) – 53 x 33 cm
Provenienz	<i>Früher bei den Gebrüdern Berkenkamp</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 192, S. 91) – Kat. Aukt. Bremen März 1826 (Slg. Berkenkamp), Nr. 490, S. 15
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Anton Ludwig August Lürman, danach Kurt Lürman, heute Privatbesitz: 1. Gemälde Saal: No. 7, S. Rosa – St. Rochus: 300 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 2) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 192, S. 91) – 1904, Rechtsanw. Aug. Lürman, Hollerallee (Kat. Slg. Lürman, Nr. 192, S. 91) – Herr Rechtsanwalt Aug. Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 301, S. 112) – Herr Rechtsanwalt August Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 30, S. 11) – weitere Angaben (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	<i>Der heilige Rochus in einem Buche lesend, u. im Vordergrund sein Hund, der ihm Brod bringt</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 192, S. 91). Der Heilige beugt sich nach rechts über einen Felsen und liest in einem Buche, das er mit der Linken stützt. Im linken Arm lehnt ein Pilgerstab, rechts vorn erscheint der Kopf des Hundes, der ihm Brot bringt (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 301, S. 112).
Notizen	Abbildung vorhanden (fotografiert von der Verfasserin), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Heiligendarstellung, 17. Jhdt., Italienisch
Ausstellungen	- Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 301, S. 112 - Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 30, S. 11
Literatur	- Kat. Aukt. Bremen März 1826 (Slg. Berkenkamp), Nr. 490, S. 15 (Ein Hirte in einem Buche lesend. Kräftige Malerei, vielleicht von Salv. Rosa. Auf Leinwand, 18 Zoll hoch 13 Zoll breit. In einem Kasten) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 192, S. 91 - Pauli BK 1904, S. 168 (breitgemaltes Brustbild des lesenden St. Rochus) - Pauli 1905, S. 20



Kat. Slg. Lürman Nr. 192

Kat. Slg. Lürman Nr. 193 u. 194

Künstler	<i>Frau Dr. Segelken</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 193 u. 194, S. 91) – Dilettantin, Bekannte von Theodor Gerhard Lürman
Titel	Schönebeck, Gartenlaube
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	<i>(...) von der begabten Dilettantin, unserer sehr lieben Freundin, am 1. März 1858 u. 59 meiner Frau als Geburtstagsgeschenk gewidmet</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 193 u. 194, S. 91).
Verbleib	Unbekannt
Motivbeschreibung	<i>Ansichten von Neuschönebeck u. unserer Gartenlaube, nach der Natur aufgenommen (...)</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 193 u. 194, S. 91).
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Nicht berücksichtigt
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 193 u. 194, S. 91

Kat. Slg. Lürman Nr. 195

Künstler	<i>H. D. Kruseman van Elten</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 195, S. 93) – Kruseman van Elten, Hendrik Dirk (Alkmaar 1829–1904 Paris) (AKL Index)
Titel	Landschaft
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Verbleib unbekannt: Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 195, S. 92)
Motivbeschreibung	<i>Eine holländische Landschaft mit einer Windmühle. Vorn ein stilles Wasser, in welchem sich das rothe Dach eines Landgutes u. die dasselbe umgebenden Bäume u. Gebüsch widerspiegeln</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 195, S. 93)
Notizen	<i>bezl.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 195, S. 93) – Signiert
Fazit/Statistik	Landschaft, 19. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 195, S. 93

– Im Kat. Slg. Lürman gibt es keine S. 92.
 Deswegen divergieren der Kat. Slg. Lürman und die Abschrift desselben im Folgenden –

Kat. Slg. Lürman Nr. 196

Künstler	<i>C. Leikert</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 196, S. 93) – Leickert, Charles Henri Joseph (Brüssel 1816/18–1907 Mainz) (AKL Index)
Titel	Strand
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Viell. Bei der 13. Gemälde-Ausst. d. KV in Bremen erlost: Ber./Verz. 13. Gemälde.Ausst. d. KV in Bremen 1862, Nr. 391.
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Verbleib unbekannt: 5. Eckzimmer, vorn: No. 136, C. Leikert – Landschaft: 100 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 5) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 196, S. 92)
Motivbeschreibung	<i>Strand u. daran gränzendes schön bewachsenes Ufer bei Scheveningen</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 196, S. 93)
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Marine, 19. Jhdt., Deutsch
Ausstellungen	Ber./Verz. 13. Gemälde.Ausst. d. KV in Bremen 1862, Nr. 391.
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 196, S. 93

Kat. Slg. Lürman Nr. 197

Künstler	<i>Hulck</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 197, S. 94) – Hulck, Jan Aelbechtsz (erwähnt um 1642 in Amsterdam) (AKL Index)
Titel	Marine
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	1859/60 während der Gemälde-Ausst. d. KV in Bremen gekauft: 1859/60: - Aeltermann Th. Lürman: Seestück, von A. Hulk in Haarlem; 25,- (Ber./Verz. 12. Gemälde-Ausst. KV Bremen 1860, S. 25)
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Verbleib unbekannt: 5. Eckzimmer, vorn: No. 124, A. Hulk – Marine: 50 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 4) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 197, S. 93)
Motivbeschreibung	<i>Kleine angenehme See Ansicht mit einigen Schiffen u. vorspringendem Bollwerk an der Küste</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 197, S. 94)
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Marine, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Ber./Verz. 12. Gemälde-Ausst. KV Bremen 1860, S. 25
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 197, S. 94

Kat. Slg. Lürman Nr. 198

Künstler	<i>Riepenhausen</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 198, S. 94) – Riepenhausen, Franz (Göttingen 1787–1831 Rom) (AKL Index)
Titel	Wahrsagerin
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Unbekannt
Motivbeschreibung	<i>Eine Zigeunerin in einer Felsen Grotte, welche einem mit seiner Familie vorbeiziehenden italienischen Landmann aus den Strichen in der Hand weissagt</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 198, S. 94).
Notizen	bezl. (Kat. Slg. Lürman, Nr. 198, S. 94)
Fazit/Statistik	Alltägl. Leben/Genre, 19. Jhdt., Deutsch
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 198, S. 94

Kat. Slg. Lürman Nr. 199

Künstler	<i>Louis Boulogne</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 199, S. 95) – Louis de Boulogne (1609–1674) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 109, S. 17) – Boulogne, Louis de (Paris 1609–1674 Paris) (AKL XIII, 1996, S. 340)
Titel	Hagar in der Wildnis
Datierung	Unbekannt
Material	Leinwand, G. R. (= goldener Rahmen) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 109, S. 17)
Maße	77 x 64 cm (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 109, S. 17)
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, Verbleib danach unbekannt: 4. Eckzimmer, hinten: No. 52, L. Boulogne – Hagar: 300 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 4) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 199, S. 94) – Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 109, S. 17
Motivbeschreibung	<i>Ein tröstender Engel erscheint in einsamer Wildnis der verzweifelnden Hagar, deren Sohn Ismael vor Durst verschmachtend unter einem Baume hingestreckt liegt</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 199, S. 95). Hagar in einer Landschaft ruhend, empfängt vom Engel die Verheißung. Rechts unter einem Baume der verschmachtende Ismael (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 109, S. 17).
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Altes Testament, 17. Jhdt., Französisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 199, S. 95 - Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 109, S. 17 - Pauli 1904, S. 176

Kat. Slg. Lürman Nr. 200

Künstler	And. del Sarto (Kat. Slg. Lürman, Nr. 200, S. 95) – Ein sogenannter Andrea del Sarto erweist sich als ein unbedeutendes Florentiner Madonnenbild aus der späteren Zeit des 16. Jahrhunderts (Pauli 1904, S. 168)
Titel	Madonna
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	<i>Aus Wakerbarts Sammlung</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 200, S. 95) – nicht verifizierbar – Eine Sammlung Wakerbe/art ist auch nicht bei Lugt I. od. II. aufgeführt
Verbleib	Unbekannt
Motivbeschreibung	<i>Eine Madonna mit dem Kinde von 2 Engeln verehrt</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 200, S. 95)
Notizen	Zuschreibung hat sich geändert (Pauli 1904, S. 168)
Fazit/Statistik	Heiligendarstellung, 16. Jhdt., Italienisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 200, S. 95 - Pauli 1904, S. 168

Kat. Slg. Lürman Nr. 201

Künstler	<i>J. Bylert</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 201, S. 96) – Jan Bylert (Utrecht 1603–1671 Utrecht) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 128, S. 53) – Bijlert, Jan van (Utrecht 1597/98–vor 1671 Utrecht) (AKL X, 1995, S. 636)
Titel	Geflügelhändler (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 128, S. 53)
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	90 x 74, 5 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 128, S. 53)
Provenienz	<i>Aus Bagelmanns Sammlung</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 201, S. 96) – nicht verifizierbar
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Friedrich Theodor Lürman, danach Magdalena Lürman, verh. Schütte, danach Verbleib unbekannt: Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 201, S. 95) – 1904, Carl Schütte (Kat. Slg. Lürman, Nr. 201, S. 96) – Herr Carl Schütte (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 128, S. 53) – weitere Angaben (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	<i>Porträt eines Hühner Verkäufers oder Hühner Liebhabers</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 201, S. 96) An einem steinernen Tische sitzt von vorn gesehen ein vollbärtiger Bauer und hält in beiden Händen ein Huhn. Den Kopf wendet er nach rechts (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 128, S. 53)
Notizen	<i>bezl.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 201, S. 96) – Bezeichnet oben links J. Bylert fe. (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 128, S. 53) – Signiert
Fazit/Statistik	Porträt, 18. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 128, S. 53
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 201, S. 96 - Pauli 1905, S. 30

Kat. Slg. Lürman Nr. 202

Künstler	<i>Gottfr. Kneller</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 202, S. 96) – Kneller, Gottfried (Lübeck 1646/49–1723 London) (AKL Index)
Titel	Porträt
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	<i>Früher in Celle in der van Zwichenschen Sammlung</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 202, S. 96) – nicht verifizierbar – eine Sammlung von Zwichenschen ist bei Lugt I. und II. nicht verzeichnet
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Charlotte Emilie Lürman, verh. zu Putlitz, danach Erika v. der Schulenburg, 1943 versteigert, Verbleib danach unbekannt: Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 202, S. 95) – weitere Angaben (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	<i>Bildniß eines Türken, den Georg I als Prinz aus Caonstantinopel als Knaben zu seiner Bedienung mitgebracht u. welcher der Stammvater der Familie Ali in Hannover geworden, von der der letzte Sprosse, Oberst Ali vor mehreren Jahren in Osnabrück verstorben</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 202, S. 96).
Notizen	bezl. (Kat. Slg. Lürman, Nr. 202, S. 96) – Signiert
Fazit/Statistik	Porträt, 17. Jhdt., Deutsch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 202, S. 96 - Pauli 1904, S. 176

Kat. Slg. Lürman Nr. 203

Künstler	<i>A. Everdingen</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 203, S. 97) – Aldert van Everdingen (Kat. Aukt. Bremen 1844 (Slg. Burchard), Nr. 80, S. 27) – Allaert van Everdingen (Alkmaar 1621–1675 Amsterdam) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 156, S. 63) – Everdingen, Allart van (Alkmaar 1621–vor 1675 Amsterdam) (AKL XXXV, 2003, S. 405)
Titel	Landschaft (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 156, S. 63)
Datierung	Unbekannt
Material	Auf Leinwand (Kat. Aukt. Bremen 1844 (Slg. Burchard), Nr. 80, S. 27) – Leinwand (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 156, S. 63)
Maße	29 x 37 Zoll (Kat. Aukt. Bremen 1844 (Slg. Burchard), Nr. 80, S. 27) – 72 x 92,5 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 156, S. 63)
Provenienz	<i>Aus C.C. Burchards Samlung</i> (sic!) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 203, S. 97) – Kat. Aukt. Bremen 1844 (Slg. Burchard), Nr. 80, S. 27)
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1904 Ludwig August Lürman, danach Verbleib unbekannt: Im Saal nach hinten, Catalog No. 203: Everdingen (...), 250,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) – A. - /No. 121 (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 203, S. 96) – 1904, Dr. med. Aug. Lürman (Fidelhaus/Fedelhören) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 203, S. 97) – Herr Dr. med. A. Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 156, S. 63) – August: Everdingen (...) 250 (Aufteilung unter die 3 Kinder d. Bgm. A. L.) – A (Abschrift der Taxation v. 1870 (Dreyer), S. 2)
Motivbeschreibung	<i>Gebirgsgegend mit Aussicht auf ein ausgedehntes an das Meer grenzendes Thal. – Ein Wanderer u. eine Viehtrift auf dem nach dem Thal sich hinziehenden Wege vorn im Bilde bilden die Staffäge</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 203, S. 97). <u>Gebirgsgegend.</u> Von dem mit einer schönen, hohen Baumgruppe bewachsenen Hügel aus gesehen, öffnet sich dem Blicke ein ausgedehntes, an das Meer grenzende Thal. In die Ferne verliert sich, von der See bespült, ein Zug hoher, grossgeformter Berge. Ein Wanderer vorne im Bilde, eine Viehtrift auf dem nach den Wohnungen im Thale sich hinziehenden Wege, bilden die Staffäge. Ein höchst bedeutendes, unbezweifelt echtes und vollkommen gut conservirtes Bild, das sowohl in Betreff der Wahl, als der ungemein lichtvollen Behandlung unter die nur selten vorkommenden Hauptwerke des Meisters zu zählen ist (Kat. Aukt. Bremen 1844 (Slg. Burchard), Nr. 80, S. 27). Rechts auf einem Hügel, der mit einzelnen Eichenbäumen bestanden ist, ein Wanderer, der sich auf seinen Stab lehnt. Links Ausblick in ein weites hügeliges Gelände. Hinten links ein See mit gebirgigen Ufern. In der Mitte auf niederer Anhöhe eine Kirche (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 156, S. 63).

Notizen	- handschriftlich notiert: „H. Aelterm. Lürman 205,-“, Anm. d. Verfasserin (Kat. Aukt. Bremen 1844 (Slg. Burchard), Nr. 80, S. 27) - Unbezeichnet (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 156, S. 63)
Fazit/Statistik	Landschaft, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 156, S. 63
Literatur	- Kat. Aukt. Bremen 1844 (Slg. Burchard), Nr. 80, S. 27 - Kat. Slg. Lürman, Nr. 203, S. 97 - Pauli, 1905, S. 45

Kat. Slg. Lürman Nr. 204

Künstler	Saalt (daneben in Bleistift oder schwächerer Tinte „Georg Saal“, Anm. d. Verfasserin) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 204, S. 97) – G. Saal (1818–1870) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 152, S. 22) – Saal, Georg Eduard Otto (Koblenz 1818–1870 Baden-Baden) (AKL Index)
Titel	Gebirgslandschaft
Datierung	Unbekannt
Material	Leinwand, G.-R. (=goldener Rahmen) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 152, S. 22)
Maße	60 x 93 cm (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 152, S. 22)
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, Verbleib danach unbekannt: 5. Eckzimmer, vorn: No. 153, G. Saal – Norwegische Landschaft: 75 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 5) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 204, S. 96) – Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 152, S. 22
Motivbeschreibung	<i>Eine einsame norwegische Gebirgs Gegend. Im Mittelgrunde einige Bretter Hütten, zu denen eine Brücke über das nach vorne fließende schäumende Gebirgswasser führt</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 204, S. 97). Norwegische Gebirgslandschaft. Im Mittelgrunde eines spärlich bewaldeten Tales Hütten bei einem Wasserfall. Staffiert (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 152, S. 22)
Notizen	bezl. (Kat. Slg. Lürman, Nr. 204, S. 97)
Fazit/Statistik	Landschaft, 19. Jhdt., Deutsch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 204, S. 97 - Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 152, S. 22

Kat. Slg. Lürman Nr. 205

Künstler	<i>Pet. de Hooghe</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 205, S. 98) – Pieter de Hooch (Amsterdam 1628–1681 Haarlem) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 206, S. 80) – Hooch, Pieter de (Rotterdam 1629–1683 Amsterdam) (AKL Index)
Titel	Die Lautenspielerin (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 206, S. 80)
Datierung	Unbekannt
Material	Eichenholz (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 206, S. 80)
Maße	77 x 98 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 206, S. 80)
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1904 Friedrich August Theodor Lürman, Verbleib danach unbekannt: Im Saal nach hinten, Catalog No. 205: P. de Hooghe ? (...), 500,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) – A. – Th. L. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 205, S. 97) 1904, Senator Lürman (Kat. Slg. Lürman, Nr. 205, S. 98) – Herr Senator Dr. Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 206, S. 80) – Theo: No. 205 de Hooghe (...) 500 (Aufteilung unter die 3 Kinder d. Bgm. A. L.) – Th (Abschrift der Taxation v. 1870 (Dreyer), S. 2) – Nach dem Tode meines sel. Vaters 13. October 1902 (Bgm. August Lürman, Anm. d. Verfasserin) sind in meinen Besitz übergegangen von dem im Katalog mit „A“ bezeichneten Bildern: 3. No. 205. Pet. de Hooghe (...) sämtlich im Esszimmer (...), Th. L. (handschriftliche Auflistung von Theodor Lürman, Blumenstraße 16, Bremen) – 4. Pieter de Hooghe-Nachahmer: Interieur mit Musikstunde: 6000 M. (Schätzung von Gemälden im Besitz von Frau Senator Dr. Lürman, vorgenommen von Prof. Dr. E. Waldmann, 18.3.1942)
Motivbeschreibung	<i>Ein größerer altholländischer Prunk-Saal, aus welchem 3 Thüren in angränzende Zimmer führen, von denen das eine links ein Schlaf Cabinet, in welchem eine musicierende Dame (sic!); In dem Mittleren sitzt eine ältere Frau am Fenster mit weibl. Handarbeit beschäftigt u. durch die 3^{te} Thür rechts tritt ein Knabe mit einem Violoncell herein. Ein (sic!) Perspective u. Beleuchtung dieser verschiedenen Localitäten ist mit der diesem Maler ganz eigenthümlichen Meisterschaft dargestellt</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 205, S. 98) In einem Gemache sitzt links nach links gewendet eine Dame im roten Kleide und spielt die Laute, indem sie den Beschauer ansieht. Rechts betritt ein Knabe mit einer Viola in der Linken das Zimmer. Durch eine an der Rückwand des Zimmers geöffnete Tür sieht man in ein Nebenzimmer, in dem eine Spitzenklöpplerin am Fenster bei der Arbeit sitzt (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 206, S. 80).
Notizen	- bezl. (Kat. Slg. Lürman, Nr. 205, S. 98) – Bezeichnet auf dem Kohlenwärmer unter den Füßen der Lautenspielerin: P. de hooch (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 206, S. 80) – Signiert - Von Herrn Senator Dr. Lürman zur Ausstellung empfangen: 1 de Hooghe, Interieur (...), Bremen, 26. 9. 04, Carl Schumacher (Leihschein d. KH Bremen) - Abbildung vorhanden (StA Bremen, 7, 128), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Alltägl. Leben/Genre, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 206, S. 80
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 205, S. 98



Kat. Slg. Lürman Nr. 205

Kat. Slg. Lürman Nr. 206

Künstler	<i>Unbekannt C V Z</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 206, S. 98) – Anonym
Titel	Flussufer
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Verbleib unbekannt: 1. Gemälde Saal: No. 19, Bezeich. C. v. Z. – Landschaft: 200 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 1) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 206, S. 97)
Motivbeschreibung	<i>Am Ufer eines Flusses mit einigen Fluß Schiffen, spiegelt sich nach hinten ein höheres Haus im Wasser u. rechts auf einem Hügel ein altes malerisches Bauernhaus als Haupt Gegenstand des Bildes</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 206, S. 98).
Notizen	<i>bezl.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 206, S. 98)
Fazit/Statistik	Unbekannter Künstler
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 206, S. 98

Kat. Slg. Lürman Nr. 207

Künstler	<i>Unbekannt</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 207, S. 99) – Anonym
Titel	Heidegegend
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	<i>Aus Meinertzhagens Samlung</i> (sic!) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 207, S. 99) (zur Sammlung Meinertzhagen (Bremen) – nicht verifizierbar
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Verbleib unbekannt: Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 207, S. 98)
Motivbeschreibung	<i>Haide Gegend bei Regenwetter. Links ein paar Bauernhäuser, denen ein zweispänniger ländlicher Leiterwagen mit einigen Personen zuführt</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 207, S. 99).
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Unbekannter Künstler
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 207, S. 99

Kat. Slg. Lürman Nr. 208

Künstler	<i>Copie nach Rembrandt</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 208, S. 99) – Anonym
Titel	Kopie nach Rembrandt
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Unbekannt
Motivbeschreibung	Keine
Notizen	<i>Das sehr interessante Original befindet sich in der Großherzogl. Gallerie zu Oldenburg</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 208, S. 99)
Fazit/Statistik	Unbekannter Künstler
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 208, S. 99

Kat. Slg. Lürman Nr. 209

Künstler	<i>G. Feder nach Delaunay</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 209, S. 100) – Feder, Georg (Geburtsort Ansbach, gest. nach 1816 Berlin) (AKL XXXVII, 2003, S. 390)
Titel	Kopie
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Charlotte Emilie Lürman, verh. zu Putlitz, danach Erike v. der Schulenburg, heute Privatbesitz (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	Keine
Notizen	<i>Ein mir sehr liebes Geschenk meines alten Zeichenlehrers G.Feder. Das Original war früher im Besitz der hiesigen Gebrüder Berkenkamp.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 209, S. 100)
Fazit/Statistik	Kopie
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 209, S. 100

Kat. Slg. Lürman Nr. 210

Künstler	<i>A. Willaerts</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 210, S. 100) – Willaerts, Adam (Antwerpen 1577–1664 Utrecht) (AKL Index) oder Willaerts, Abraham (Utrecht 1603–1669 Utrecht) (AKL Index)
Titel	Winterlandschaft
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Verbleib unbekannt: 1. Gemälde Saal: No. 90, Willaerts – Winter: 200 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 2) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 210, S. 99)
Motivbeschreibung	<i>Winterlandschaft. Auf dem zugefrorenen Fluß eine Schlittenparthie nach dem links an einem Gehölze gelegenen holländischen Wirtshause</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 210, S. 100).
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Landschaft, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 210, S. 100

Kat. Slg. Lürman Nr. 211

Künstler	<i>Klengel nach Berghem</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 211, S. 101) – gez. Klengel d'après Berghem (Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 195, S. 45) – Klengel, Johann Christian (Kesselsdorf 1751–1824 Dresden) (AKL Index)
Titel	Seestrand
Datierung	Unbekannt
Material	Auf Holz (Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 195, S. 45)
Maße	14 x 18 Zoll (Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 195, S. 45)
Provenienz	Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 195, S. 45 – handschriftlich notiert: „50 ß, Ralves“, Anm. d. Verfasserin (Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 195, S. 45) – vielleicht von Ralves erstanden
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Verbleib unbekannt: 5. Eckzimmer, vorn: No. 168, Klengel – Kaufleute: 150 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 5) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 211, S. 100)
Motivbeschreibung	<i>Ein Seestrand. Auf einem Hügel im Vordergrund unterhalten sich 2 reich gekleidete orientalische Kaufleute – der eine ein Mohr – mit dem auf einigen Ballen nachlässig ruhenden Herrn in spanischer Tracht, während einige Sklaven mit Entladung zweier Kamele beschäftigt sind. Am Strande einige Schiffe u. in der Ferne ein hohes Vorgebirge. Auch wird die ganze Meeres Aussicht durch hohe Berge begrenzt. – Ausgezeichnete Copie des schönen Originals in der Dredener Gallerie</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 211, S. 101). <u>Ein Seestrand. Auf einem Hügel im Vorgrunde, nicht ferne vom Meer, unterhalten sich zwei reichgekleidete orientalische Kaufleute – der eine ein Mohr – mit dem auf einigen Ballen nachlässig ruhenden Herrn in spanischer Tracht, während einige Sklaven mit Entladung zweier Kameele beschäftigt sind.</u> Ueber das bereits entladene Gepäck ist ein reicher Teppich gebreitet, vor diesen sitzt ein großer Affe der von einem Hunde angebellt wird. Zur Seite ruht ein Esel. Am Strande liegen einige Schiffe, deren Entladung durch einen mit Ochsen bespannten Karren bewerkstelligt wird. Aus dem Meere erhebt sich ein hohes Vorgebirge. Das fernere Meer begrenzen hohe Gebirge. Mit dem ihm eigenthümlichen zarten Gefühle bildete erstgenannter Künstler <u>diese Copie nach dem schönen Originale in Dresden</u> (Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 195, S. 45). (Man beachte den gleichen Wortlaut!)
Notizen	<i>bezl.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 211, S. 101) – Signiert
Fazit/Statistik	Kopie
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 195, S. 45 - Kat. Slg. Lürman, Nr. 211, S. 101

Kat. Slg. Lürman Nr. 212

Künstler	<i>J. H. Menken</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 212, S. 101) – J. H. Menken (1764–1837) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 139, S. 21) – Menken, Johann Heinrich (Bremen 1766–1839 Bremen) (AKL Index)
Titel	Landschaft
Datierung	Unbekannt
Material	Leinwand, G.-R. (=goldener Rahmen) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 139, S. 21)
Maße	36 x 41 cm (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 139, S. 21)
Provenienz	Viell. Kat. Ausst. KV Bremen 1829 (eigtl. Verz.), Nr. 96, S. 11 (könnte aber auch nur Leihgabe sein) – vielleicht direkt von Menken gekauft
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, Verbleib danach unbekannt: 1. Gemälde Saal: No. 6, Menken – Wassermühle: 100 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 1) – Th (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 212, S. 100) – Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 139, S. 21
Motivbeschreibung	<i>Wassermühle an einem Eichen Gehölz bei Sandbeck</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 212, S. 101). Landschaft mit Wassermühle und drei großen Bäumen auf einem Hügel (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 139, S. 21).
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Landschaft, 19. Jhdt., Deutsch-Bremen
Ausstellungen	Viell. Kat. Ausst. KV Bremen 1829 (eigtl. Verz.), Nr. 96, S. 11 (J.H. Menken in Bremen: Wald-Landschaft mit einer Mühle) (könnte aber auch nur Leihgabe sein)
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 212, S. 101 - Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 139, S. 21

Kat. Slg. Lürman Nr. 213

Künstler	<i>J. H. Menken</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 213, S. 102) – Menken, Johann Heinrich (Bremen 1766–1839 Bremen) (AKL Index)
Titel	Landschaft
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Viell. Kat. Aukt. Bremen 1825, Nr. 38, S. 6 oder vielleicht direkt von Menken gekauft
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1904 Louise Henriette Lürman, verh. Thulesius, danach Verbleib unbekannt: Im Saal nach hinten, Catalog No. 213 (mit Bleistift, Anm. d. Verfasserin): J. H. Menken, Landsch. „leckeren Beeten“ (...), 75,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) – A. – Thul. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 213, S. 101) – Henri (= Henriette Thulesius): Menken (Saal) (...) 75 (Aufteilung unter die 3 Kinder d. Bgm. A. L.) – H. (Abschrift der Taxation v. 1870 (Dreyer), S. 1)
Motivbeschreibung	<i>Der sogenannte „leckere Bäten“ (sic!) am Gröpelinger Deich</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 213, S. 102).
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Landschaft, 19. Jhdt., Deutsch-Bremen
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Aukt. Bremen 1825, Nr. 38, S. 6 (No. 38: Joh. Heinr. Menken: Gegend bei Bremen am Gröpelinger Deiche. Sehr geistreiches, effectvolles, natur-treues Bild. Leinwand. Schwarzer Rahmen, breit 45 Zoll, hoch 35 Zoll) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 213, S. 102

Kat. Slg. Lürman Nr. 214

Künstler	<i>P. P. Rubens oder dessen Schule</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 214, S. 102) – Schule des Rubens (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 151, S. 22)
Titel	Befreiung der Andromeda
Datierung	Unbekannt
Material	Prächtiges Bild auf Holz, G.-R. (=goldener Rahmen) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 151, S. 22)
Maße	65 x 94 cm (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 151, S. 22)
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, Verbleib danach unbekannt: 4. Eckzimmer, hinten: No. 62, Rubens Schule – Andromeda: 500 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 4) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 214, S. 101) – Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 151, S. 22 u. Abb. 151, Tafel VII
Motivbeschreibung	<i>Die Befreiung der an den Felsen gefesselten schönen Andromeda durch Perseus</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 214, S. 102). Die Befreiung der Andromeda. Als Mittelgruppe die Eltern, den Perseus voll Dankbarkeit umarmend. Rechts Andromeda, welche von ihren Dienerinnen und einem Amor entfesselt wird (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 151, S. 22)
Notizen	Abbildung vorhanden (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 151, S. 22 u. Abb. 151, Tafel VII), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Mythologische Darstellung, 17. Jhdt., Flämisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 214, S. 102 - Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 151, S. 22 u. Abb. 151, Tafel VII



Kat. Slg. Lürman Nr. 214

Kat. Slg. Lürman Nr. 215

Künstler	<i>J. B. Wittkamp</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 215, S. 103) – Jan Bernard Wittkamp (1820 Riesenbeck – 1886 Antwerpen) (Inventarbuch KH Bremen 1903, Nr. 255, S. 130) – Johann Bernhard Wittkamp (1820– 1885) (Gerkens 1973, S. 362) – dasselbe AKL Index
Titel	<i>Ankunft des aus Holland verbannten Hugo Grotius in Rostock 1645</i> (Kat. Ausst. KH Bremen 1881, Nr. 455, S. 25) – <i>Ankunft des aus Holland verbannten Hugo Grotius in Rostock am 26. Aug. 1645</i> (Inventarbuch KH Bremen 1903, Nr. 255, S. 130)
Datierung	1851 (Kat. Slg. Lürman, Nr. 215, S. 103)
Material	Öl auf Leinwand (Gerkens 1973, S. 363)
Maße	166 x 232 cm (Inventarbuch KH Bremen 1903, Nr. 255, S. 130)
Provenienz	<i>(...) daher ich das Bild auch ohne langes Zögern von dem Künstler für meine Sammlung erstanden habe</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 215, S. 103) – Bei der 8. Gemälde-Ausst. d. KV in Bremen gekauft: 1852: Hr. Ältermann Lürman: Katalognr.: 301; Die Ankunft des aus Holland verbannten Hugo Grotius in Rostock am 26. August 1645, von J.B. Wittkamp in Antwerpen; 1000,- (Ber./Verz. 8. Gemälde-Ausstellung d. KV 1852 in Bremen, S. 31)
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen, heute Kunsthalle Bremen – der Kunstverein in Bremen: Herr J. Th. Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1881, Nr. 455, S. 25) – 1. Gemälde Saal: No. 42, Wittkamp – Grotius in Rostock: 4000 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 1) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 215, S. 102) – 1903, Kunsthalle (Kat. Slg. Lürman, Nr. 215, S. 103) – aus der Sammlung des Ältermanns Lürman von der Familie Lürman geschenkt (Inventarbuch KH Bremen 1903, Nr. 255, S. 130) – Inv. Nr. 255 – 1903/8; Slg. Ältermann Theodor Lürmann (sic!), Bremen; Geschenk der Erben von Herrn Johann Theodor Lürmann (sic!) 103 (Gerkens 1973, S. 363)
Motivbeschreibung	<i>Hugo Grotius Ankunft in Rostock, nachdem derselbe auf seiner letzten Heimkehr aus Schweden in einem heftigen Seesturm schwer erkrankt ist. Das ganze Gemälde bezeugt durchweg deutlich wie sehr dem Maler das Studium der demselben in Antwerpen dafür tagtäglich zu Gebote gestandenen herrlichen Vorbilder von Rubens van Dyk u. Rembrandt gelehrt hat. – In allen unseren großen Kunstaussstellungen von Anbeginn bis jetzt, hat keine historische Darstellung mich so vollkommen befriedigt u. entzückt, als eben diese (...)</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 215, S. 103) Der kranke Staatsmann wird von mehreren Dienern aus dem Wagen gehoben, der ihn in den Hof eines bürgerlichen Hauses gebracht hat. Rechts auf der Schwelle des Hauses erscheint grüßend der greise Hausherr mit seiner Frau. Eine junge Frau, welche die Linke von Grotius stützt, wendet sich nach ihnen zurück. Ein junger Bürger (sic!) Grotius' Rechte, die er mit beiden Händen erfasst hat (Inventarbuch KH Bremen 1903, Nr. 255, S. 130)
Notizen	- Bezeichnet unten l. B. Wittkamp 1851 (...) (1000 M) (=Wert, Anm. d. Verfasserin) (Inventarbuch KH Bremen 1903, Nr. 255, S. 130) - Abbildung vorhanden (Fotomappe KH Bremen, Nr. 5639), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Historische Darstellung, 19. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	- Kat. Ausst. KH Bremen 1881, Nr. 455, S. 25 (J. B. Wittkamp: Ankunft des aus Holland verbannten Hugo Grotius in Rostock 1645 (Herr J. Th. Lürman)) - Kat. Ausst. KV Bremen 1852, Kat. Nr. 301 - Kat. Ausst. KH Bremen 1863, Kat.-Nr. 24 aus: Gerkens 1973, S. 362 u. 363
Literatur	- (...)– <i>Im Brem.Beobachter von 1852 - No 179 eine umständliche Beschreibung u. Beurtheilung von Thumsener.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 215, S. 103) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 215, S. 103 - F. v. Boetticher, Malerwerke. Dresden 1891-98, Nr. 2 - Jahresbericht 1903/04, S. 5 - Kat. Slg. Bremen 1907, Kat.-Nr. 255 - Kat. Slg. Bremen 1913, Kat.Nr. 255 aus: Gerkens 1973, S. 362 u. 363



Kat. Slg. Lürman Nr. 215

Kat. Slg. Lürman Nr. 216

Künstler	<i>Paul Rembrandt Kopie</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 216, S. 104 bzw. Inhaltsverzeichnis Kat. Slg. Lürman) – Rembrandt (Schule) (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 6)
Titel	Porträt
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Viell. Kat. Aukt. Bremen Juny 1826, Nr. 99, S. 21 od. Kat. Aukt. Bremen Juny 1827, Nr. 117, S. 27 od. Kat. Aukt. Bremen März 1828, Nr. 8, S. 6 (die Angaben der drei Auktionskataloge entsprechen sich, siehe unten) oder Kat. Aukt. Bremen April 1829, Nr. 120, S. 23 oder Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlichs), Nr. 136, S. 30
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Anna Wilhelmine Lürman, verh. Kulenkampff, danach Verbleib unbekannt: 7. Nicht aufgehängte Bilder: No. 147, Rembrandt (Schule) – Portrait eines Mannes: 2000 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 6) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 216, S. 103) – 1904, Dr.med Kulenkampff (Rutenstr.) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 216, S. 104)
Motivbeschreibung	<i>Portrait eines Mannes in kräftigem Mannesalter, mit rundem Hut, weißem Halskragen u. braunem Rock. Wenn nicht Original, obschon bezeichnet, so ist solches doch jedenfalls eine alte, sehr gediegene Copie</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 216, S. 104).
Notizen	<i>bezl.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 216, S. 104) – Signiert
Fazit/Statistik	Kopie
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Viell. Kat. Aukt. Bremen Juny 1826, Nr. 99, S. 21 (Paul Rembrand: Auf Holz, 15 Zoll hoch, 10 Zoll breit. In goldenem Rahmen. Das Portrait eines alten Mannes von Würde und Profil, eine Studie, welche weder zu den vorzüglichern noch zu den anziehendern Bildern dieses grossen Genies gezählt werden, immerhin aber für eine gut erhaltene ächte Kleinigkeit geachtet werden darf) = - Viell. Kat. Aukt. Bremen Juny 1827, Nr. 117, S. 27 (Paul Rembrand: Auf Holz, 15 Zoll hoch, 10 Zoll breit, im goldenen Rahmen. Das Portrait eines alten Mannes von Würde im Profil, eine Studie, welche weder zu den vorzüglichern, noch zu den anziehendern Bildern dieses grossen Genies gezählt werden, immerhin aber für eine gut erhaltene ächte Kleinigkeit geachtet werden darf)=

	<ul style="list-style-type: none"> - Viell. Kat. Aukt. Bremen März 1828, Nr. 8, S. 6 (Paul Rembrand: Das Portrait eines alten Mannes von Würde und Profil (...)) - Viell. Kat. Aukt. Bremen April 1829, Nr. 120, S. 23 (P. Rembrandt van Ryn: Brustbild eines bärtigen Greises. Genialer, gut beleuchteter, kräftig und sehr meisterhaft gemalter Kopf, von der Hand des genannten Meisters. Leinwand. Schwarzer Rahmen, breit 22 Zoll, hoch 26 Zoll) - Viell. Kat. Aukt. Bremen April 1830, Nr. 52, S. 11 (Rembrand: Auf Leinwand. 28 Zoll hoch, 21 Zoll breit. Kopf eines kräftigen, bärtigen Mannes) - Viell. Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlichs), Nr. 136, S. 30 (Rembrandt's Schule: Auf Leinwand, 35 Zoll hoch 31 Zoll breit. Portrait eines bärtigen Mannes. Mit sicherer Hand kräftig behandeltes Bild, von bedeutender Wirkung. (handschriftlich notiert: 128, Loebelein)) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 216, S. 104
--	---

Kat. Slg. Lürman Nr. 217

Künstler	<i>A. Klomp</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 217, S. 104) – Klomp, Albert Jansz. (Amsterdam 1618 (?)–1688 Amsterdam) (AKL Index)
Titel	Tierstück
Datierung	<i>bezl. 1652</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 217, S. 104)
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Viell. Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 5, S. 8 (handschriftlich notiert: 15 B Menken, Anm. d. Verfasserin)) – und von Menken viell. verkauft
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Verbleib unbekannt: Viell. 4. Eckzimmer, hinten: No. 106, A. Klomp – Tierstück: 400 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 4) oder 5. Eckzimmer, vorn: No. 169, Niederländisch – Tierstück (Art des Potta (sic!)): 500 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 5) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 217, S. 103)
Motivbeschreibung	<i>Viehstück im Potterschen Geist, so daß dieses Bild selbst an das berühmte Gemälde „die (...) (?) Kuh“ von Potter – seinem Lehrmeister – erinnert.</i> – (Kat. Slg. Lürman, Nr. 217, S. 104)
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Tierdarstellung, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	<ul style="list-style-type: none"> - Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 5, S. 8 (Klomp: Kühe und Schaaf auf einer Wiese in P. Potters Styl. (handschriftlich notiert: 15B Menken, Anm. d. Verfasserin)) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 217, S. 104

Kat. Slg. Lürman Nr. 218

Künstler	<i>Schwartz</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 218, S. 105) – Schwartz, Johann Christian August (Hildesheim 1756–1814 Braunschweig) (AKL Index)
Titel	Porträt
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Unbekannt
Motivbeschreibung	<i>Sehr ähnliches Porträt des alten Bremer Kunstliebhabers u. Kenners Tietjen, dessen sehr werthvolle Gemälde Sammlung leider in der drückenden französischen Zeit zu Spottpreisen in Auction verschleudert wurden</i> (sic!) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 218, S. 105)
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Porträt, 18. Jhdt., Deutsch-Bremen
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 218, S. 105

Kat. Slg. Lürman Nr. 219

Künstler	<i>De Witt</i> (in Bleistift od. schwächerer Tinte daneben notiert „bezl. De Wet“, Anm. d. Verfasserin) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 219, S. 105) – Jan de Wet (geboren 1615) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 165, S. 24) – Wet, Jan de (geboren in Hamburg um 1617) (AKL Index)
Titel	Flucht nach Ägypten
Datierung	Unbekannt
Material	Auf Holz (Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 97, S. 22) – Holz, G.-R. (=goldener Rahmen) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 165, S. 24)
Maße	21 x 28 Zoll (Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 97, S. 22) – 47 x 66 cm (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 165, S. 24)
Provenienz	Viell. Kat. Slg. Bremen 1813 (Slg. Tietjen), Nr. 253, S. 20 (Eine biblische Geschichte von de Witt. Holz (handschriftlich notiert: 1 vß Merlin) – sicher Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 97, S. 22 (handschriftlich notiert: 11 ß, Kranke, Anm. d. Verfasserin)
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, Verbleib danach unbekannt: 1. Gemälde Saal: No. 25, De Wett – Die Flucht nach Aegypten: 750 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 2) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 219, S. 104) – Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 165, S. 24
Motivbeschreibung	<i>Am Fluße in einer niederländischen Gegend versucht der heil. Joseph den störrigen Esel welcher die heil. Mutter mit dem Kinde trägt, in einem fast schon mit anderen Personen, Schaafen u. Gepäck überladenen Nachen hineinzuziehen</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 219, S. 105). <u>Am Fluße (sic!), in einer niederländischen Gegend, versucht der heilige Joseph den störrigen Esel, welcher die heilige Mutter mit dem Kinde trägt, in einen, fast schon mit andern Personen, Schaafen und Gepäck überladenen Nachen, hineinzuziehen.</u> Sowohl diese gutgeordnete Gruppe, als auch die Bäume hinter derselben, sind mit Geist und Kunstfertigkeit, in Rembrandt's Art, ausgeführt; doch hat das Bild gelitten (Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 97, S. 22). (Man beachte den ähnlichen Wortlaut) Landschaft mit der Flucht nach Ägypten. Im Vordergrund in der Nähe eines Bauernhauses ist die heilige Familie im Begriff, eine Fähre zu besteigen, welche über einen Fluß setzen soll. Reizende Darstellung (...) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 165, S. 24).
Notizen	- Der Name des Künstlers steht auf dem Sack, welcher im Vorderteil der Fähre liegt (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 165, S. 24) - Abbildung vorhanden (Kat. Aukt. Lepke 1904, Abb. 165, S. 24)
Fazit/Statistik	Neues Testament, 17. Jhdt., Deutsch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Viell. Kat. Slg. Bremen 1813 (Slg. Tietjen), Nr. 253, S. 20 (Eine biblische Geschichte von de Witt. Holz (handschriftlich notiert: 1 vß Merlin) - Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlich), Nr. 97, S. 22 - Kat. Slg. Lürman, Nr. 219, S. 105 - Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 165, S. 25 u. Abb. 165, S. 24 - Pauli: 1904, S. 172

Kat. Slg. Lürman Nr. 220

Künstler	<i>Julius Schrader</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 220, S. 106) – Schrader, Julius Friedrich Anton (Berlin 1815–1900 Großlichterfelde) (AKL Index)
Titel	Kaiser Friedrich II.
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, Verbleib nach 1803 unbekannt
Motivbeschreibung	<i>Original Farben Skizze zu dessem Größeren Gemälde „Kaiser Friedrich 2^{te} u. Petrus de Vincis“ auch durch ein schönes Vereinsblatt des Düsseldorfer Kunstvereins allgemein bekannt</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 220, S. 106).
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	19. Jahrhundert, Historische Darstellung, Deutsch
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 220, S. 106

Kat. Slg. Lürman Nr. 221

Künstler	<i>J. B. Weenix</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 221, S. 106) – Giovanni Battista Weenix (Amsterdam 1621–1664 bei Utrecht (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 368, S. 135) – Weenix, Jan Baptist (Amsterdam 1621–um 1660 Utrecht) (AKL Index)
Titel	Strand von Scheveningen (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 368, S. 135) – Strand bei Scheveningen (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 39, S. 12)
Datierung	Unbekannt
Material	Leinwand (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 368, S. 135)
Maße	38, 5 x 60 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 368, S. 135)
Provenienz	<i>Aus Reimers Sammlung in Berlin</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 221, S. 106) – Die Sammlung Georg Andreas Reimer wurde im März 1843 in Berlin versteigert (Lugt II., Nr. 16921)
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Anton Ludwig August Lürman, danach Verbleib unbekannt: 1. Gemälde Saal: No. 9, J. B. Weenix – Scheveningen: 600 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 1) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 221, S. 105) – Herr Rechtsanwalt Aug. Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 368, S. 135) – Herr Rechtsanwalt August Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 39, S. 12)
Motivbeschreibung	<i>Strand bei Scheveningen. Im Vordergrund eine Frau am Boden sitzend, vor derselben ein Jäger mit seinem Hunde. – Am Ufer ein Küstenfahrer u. in einiger Entfernung ein größeres Seeschiff. Zwischen den Dünen eine alte Staats-Carosse mit Badegästen oder neuen Ankömmlingen</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 221, S. 106). In den Dünen am Meeresstrand sitzt vorn eine Frau im roten Kleide am Boden und wendet sich nach rechts einem Jäger zu, der mit der Flinte über der Schulter vor ihr steht. Links Ausblick auf das Meer. Am Strande wird ein Segelschiff gelöscht. Vereinzelte Personen als Staffage, unter ihnen ein Reiter. Links fährt durch die Dünen ein zweispänniger Reisewagen, dem ein Reiter folgt (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 368, S. 135).
Notizen	- in Bleistift oder schwächerer Tinte: „bezl.“, Anm. d. Verfasserin (Kat. Slg. Lürman, Nr. 221, S. 106) - Undeutlich bezeichnet rechts unten J. W. f. (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 368, S. 135)
Fazit/Statistik	Marine, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	- Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 368, S. 135 - Kat. Ausst. KH Bremen 1909, Nr. 39, S. 12
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 221, S. 106 - Pauli 1904, S. 170

Kat. Slg. Lürman Nr. 222

Künstler	<i>J. H. Menken</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 222, S. 107) – Menken, Johann Heinrich (Bremen 1766–1839 Bremen) (AKL Index)
Titel	Landschaft
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt – viell. von Menken direkt gekauft
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Verbleib unbekannt: Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 222, S. 106)
Motivbeschreibung	<i>Landschaft nach einer Studie aus der Gegend von Lilienthal mit besonders piquanter Beleuchtung</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 222, S. 107).
Notizen	<i>bezl.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 222, S. 107)
Fazit/Statistik	Landschaft, 19. Jhdt., Deutsch-Bremen
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 222, S. 107

Kat. Slg. Lürman Nr. 223

Künstler	<i>J. H. Menken</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 223, S. 107) – Menken, Johann Heinrich (Bremen 1766–1839 Bremen) (AKL Index)
Titel	Landschaft
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Viell. Kat. Ausst. KV Bremen 1833, Nr. 18, S. 5 oder Nr. 32, S. 6 od. Nr. 113, S. 13 (könnten aber auch Leihgaben sein) – viell. von Menken direkt gekauft
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Verbleib unbekannt: Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 223, S. 106)
Motivbeschreibung	<i>Landschaft. Durch schöne hohe Eichen bei dem Dorfe Borgfeld öffnet sich der Blick auf die gegenüber liegende Windmühle. – Im Vordergrunde eine Viehtrift</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 223, S. 107).
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Landschaft, 19. Jhdt., Deutsch-Bremen
Ausstellungen	Viell. Kat. Ausst. KV Bremen 1833, Nr. 18, S. 5 oder Nr. 32, S. 6 od. Nr. 113, S. 13 (J. H. Menken: Eine Viehgruppe (S. 5) od. J. H. Menken: Eine Landschaft mit Vieh (S. 6) oder J. H. Menken: Eine Viehweide (S. 13)) (könnten aber auch Leihgaben sein)
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 223, S. 107

Kat. Slg. Lürman Nr. 224

Künstler	<i>Gottfr. Menken</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 224, S. 108) – Gottfried Menken (Bremen 1799–1838 Bremen) (AKL Index)
Titel	Kosaken bei Bremen
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Viell. Kat. Ausst KV Bremen 1833, Nr. 22, S. 5 (könnte aber auch Leihgabe sein) – viell. von Menken direkt gekauft
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Heinrich Julius Lürman, danach Sophie Mohs, Kriegsverlust: Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 224, S. 107) – weitere Angaben (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	<i>Ein Cosacken Picket vor einem Gehölz u. bei einem Wacht Feuer, wie solches der Maler in unserer Befreiungszeit 1813/14 in der Nähe Bremens nach der Natur aufgenommen</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 224, S. 108).
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Historische Darstellungen, 19. Jhdt., Bremen
Ausstellungen	Viell. Kat. Ausst KV Bremen 1833, Nr. 22, S. 5 (G. Menken: Kosaken (...) in der Gegend des ehemaligen Zwingers) (könnte aber auch Leihgabe sein)
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 224, S. 108

Kat. Slg. Lürman Nr. 225

Künstler	<i>Nicol. Berghem</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 225, S. 108) – Nicolaas Berchem ? (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 105, S. 16) – Berchem, Nicolaes van (Haarlem um 1649–vor 1672 Paris) (AKL IX, 1994, S. 238)
Titel	Landschaft
Datierung	Unbekannt
Material	Holz, G. R. (=goldener Rahmen) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 105, S. 16)
Maße	35 x 45 cm (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 105, S. 16)
Provenienz	Viell. Kat. Slg. Bremen 1813 (Slg. Tietjen), Nr. 115, S. 9 od. Kat. Aukt. März 1827 Bremen, Nr. 1, S. 3 od. Nr. 47, S. 11 od. Kat. Ausst. KV Bremen 1829, Nr. 65, S. 8 (könnte aber auch Leihgabe sein) od. Kat. Aukt. Bremen April 1834, Nr. 101, S. 14
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, Verbleib danach unbekannt: Mittelzimmer hinten, Berghem-Art Hirtenszene, 75,- M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 1) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 225, S. 107) – Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 105, S. 16
Motivbeschreibung	<i>Im Vorder Grunde eine schöne Viehtrift in einer romantischen Landschaft bei warmer Abendbeleuchtung. Am Fuße eines hohen Felsens unterhalten sich zwei Frauen, von welchen die eine auf einem Esel reitet</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 225, S. 108). Felsenlandschaft, in deren Vordergrund eine aus Rindvieh, Schafen und Ziegen bestehende Herde. Die junge Hirtin spricht mit einem Mädchen, welches auf einem Esel sitzt (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 105, S. 16).
Notizen	- In der linken unteren Ecke mit dem Namen des Berchem bezeichnet (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 105, S. 16) - Zuschreibung in Frage gestellt
Fazit/Statistik	Landschaft, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Viell. Kat. Ausst. KV Bremen 1829, Nr. 65, S. 8 (N. Berghem: Italiänische Landschaft mit Figuren und Vieh)
Literatur	- Viell. Kat. Slg. Bremen 1813 (Slg. Tietjen), Nr. 115, S. 9 (Eine Viehtrift in einer Landschaft aus der Schule von Berghem. Leinwand (5 2/3 vß, Dreyer)) - Viell. Kat. Aukt. März 1827 Bremen, Nr. 1, S. 3 (In der Manier von Bergheim: Auf Holz, 8 ½ Zoll hoch, 12 Zoll breit. In goldenem Rahmen. Landschaft, mit Frau auf einem Esel sitzend, und mehreren Figuren) - Viell. Kat. Aukt. Bremen März 1827, Nr. 47, S. 11 (Nach Nicolas Berghem: Auf Leinwand, 10 Zoll hoch, 13 Zoll breit. In gold. Rahmen. Ein schönes Viehstück, ganz im Geschmack dieses

	<p>vorzüglichen Künstlers, vielleicht von ihm selbst)</p> <p>- Viell. Kat. Aukt. Bremen April 1834, Nr. 101, S. 14 (Nach Berghem: Eine Landschaft mit Figuren und Vieh. Auf Holz, in schw. Rahmen, m. gold. Leiste)</p> <p>- Viell. Kat. Aukt. Bremen Mai 1837, Nr. 78 od. 79, S. 11 (Berghem: Landschaft mit weidenden Kühen in einer Gebirgsgegend. Auf Holz, 8 Zoll hoch 10 Zoll breit oder Von Demselben: Pendant zum Vorigen. Desgleichen)</p> <p>- Kat. Slg. Lürman, Nr. 225, S. 108</p> <p>- Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 10, S. 16</p>
--	--

Kat. Slg. Lürman Nr. 226

Künstler	<i>Carl du Jardin</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 226, S. 109) – Karel du Jardin (1625–1678) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 126, S. 19) – Du Jardin, Karel (Amsterdam vor 1626–vor 1679 Venedig) (AKL XXX, 2001, S. 422)
Titel	Tierstück
Datierung	Unbekannt
Material	Leinwand, G.-R. (=goldener Rahmen) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 126, S. 19).
Maße	63 x 57 cm (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 126, S. 19).
Provenienz	<i>Aus Lamberts, nachher Garlichs Sammlung</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 226, S. 109) – Viell. Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlichs), Nr. 214, S. 49/50)
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, danach Charlotte Emilie Lürman, verh. zu Putlitz, danach Elisabeth v. Barsewisch, 1945 in Perleberg/Brandenburg zurückgelassen, danach Verbleib unbekannt: 1. Gemälde Saal: No. 51, J. Dujardins Art – Tierstück: 750 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 1) oder 1. Gemälde Saal: No. 66, Dujardin – Landschaft mit Tieren: 400 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 2) – Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 126, S. 19 – weitere Angaben (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	<p><i>Viehgruppe. Ein Ochse, ein Schaf u. eine Ziege. Ganz derselbe Gegenstand war in der Södenschen Gallerie u. wurde daselbst irrigerweise für Potter gehalten</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 226, S. 109).</p> <p>Landschaft. Im Vordergrunde Kühe, Schafe und Ziegen an einem Bache. Links unter einem Baume der junge Hirt mit einem Mädchen plaudernd (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 126, S. 19).</p>
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Tierdarstellung, 17. Jhdt., Niederlande
Ausstellungen	Keine
Literatur	<p>- Viell. Kat. Aukt. Bremen 1831/32 (Slg. Garlichs), Nr. 214, S. 49/50 (C. du Jardin: Auf Leinwand, 22 Zoll hoch 23 Zoll breit. Eine italienische Landschaft. An dem, den Berg hinaufführenden Fußwege, ein ruhendes Hirtenpaar bei ihren Kühen und (S. 49) Schaafen. Zur Seite rieselt ein Bach über ein hohes Gemäuer. Das Bild hat verdienstliche Stellen, besonders eine schwarzgeleckte Kuh ist dem Künstler geglückt, im Ganzen hat es aber nicht das Gepräge der, dem Künstler eigenen Virtuosität. (S. 50) (handschriftlich notiert: 10 B, Burghheim, S. 49))</p> <p>- Kat. Slg. Lürman, Nr. 226, S. 109</p> <p>- Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 126, S. 19</p> <p>- Pauli 1904, S. 174</p> <p>- Vielleicht Hofstede de Groot, Bd. IX., 1926, Nr. 159 d, S. 335 oder Nr. 248 a, S. 362</p>

Kat. Slg. Lürman Nr. 227

Künstler	<i>A. J. Schilfhout. Bez.</i> (mit Bleistift oder schwächerer Tinte durchgestrichen und darunter „I. I. Spohler!“ geschrieben, Anm. d. Verfasserin) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 227, S. 109) – Andreas Schelfhout (Haag 1787–1870 Haag) (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 318, S. 118) – dasselbe AKL Index
Titel	Winterlandschaft (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 318, S. 118)
Datierung	Unbekannt
Material	Kirschbaumholz (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 318, S. 118)
Maße	42,5 x 62,5 cm (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 318, S. 118)
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1904 Ludwig August Lürman, danach Privatbesitz Bremen, heutiger Verbleib unbekannt: Zimmer mit modernen Gemälden, Catalog No. 227: J. J. Spohler (Schilfhout – in Bleistift, Anm. d. Verfasserin) (...), 50 Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) – A. – D. A. L. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 227, S. 108) – 1904, Dr. med. Aug. Lürman (Fedelhören) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 227, S. 109) – Herr Dr. med. A. Lürman (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 318, S. 118)
Motivbeschreibung	<i>Winterlandschaft – mit einer holländischen Windmühle</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 227, S. 109). Auf dem Eise verzweigter Kanäle ist eine Reihe von Schlittschuhläufern verstreut, vorne schiebt ein Läufer einen kurzen Schlitten heran, links auf dem beschneiten Lande eine Windmühle, im Hintergrund die Türme einer fernen Stadt (Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 318, S. 118).
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Landschaft, 18. Jhdt, Niederländisch
Ausstellungen	Kat. Ausst. KH Bremen 1904, Nr. 318, S. 118
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 227, S. 109

Kat. Slg. Lürman Nr. 228

Künstler	<i>J. Bergmann</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 228, S. 110) – zu viele in Frage kommende Künstler (AKL)
Titel	Am Feuerherd
Datierung	1857 (Kat. Slg. Lürman, Nr. 228, S. 110)
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Unbekannt
Motivbeschreibung	<i>Ein Mann – wahrscheinlich Wilddieb – neben dem Feuerherd in einem Bauernhause sitzend, raucht ruhig seine Pfeife, hält aber dennoch seine Flinte zwischen den Beinen in Bereitschaft, während eine Frau etwas ängstlich aus der offenen Thür hinausschaut, um ihn vor einem etwaigen Verfolger in Sicherheit zu bringen</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 228, S. 110).
Notizen	Künstler nicht identifizierbar
Fazit/Statistik	Nicht einzuordnen aufgrund der fehlenden Lebensdaten des Künstlers
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 228, S. 110

Kat. Slg. Lürman Nr. 229

Künstler	<i>I./J. Jordaens</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 229, S. 110) – Jordaens, Jacob (Antwerpen vor 1625–nach 1650 Antwerpen) (AKL Index)
Titel	Unbekannt
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Unbekannt
Motivbeschreibung	<i>Triumphzug des Bachus u. des betrunkenen Silens mit zahlreichem Gefolge</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 229, S. 110).
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Mythologische Darstellung, 17. Jhdt., Flämisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 229, S. 110

Kat. Slg. Lürman Nr. 230

Künstler	<i>W. Lindlar</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 230, S. 111) – Lindlar, Johann Wilhelm (Bergisch-Gladbach 1816–1896 Düsseldorf) (AKL Index)
Titel	Landschaft
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1904 Ludwig August Lürman, Verbleib danach unbekannt: Zimmer mit modernen Gemälden, Catalog No. 230: Ph. Lindlar (...) 20,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) – A. – D. A. L. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 230, S. 110)
Motivbeschreibung	<i>Schöne Baumgruppe in einem ruhigen Thale. Im Hintergrund ein hoher Berg u. vorne ein stilles Wasser</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 230, S. 111).
Notizen	<i>bezl.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 230, S. 111) – Signiert
Fazit/Statistik	Landschaft. 19. Jhdt., Deutsch
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 230, S. 111

Kat. Slg. Lürman Nr. 231 u. 132

Künstler	<i>A. Breughel</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 231 u. 232) – Breughel, Ambrosius (Antwerpen vor 1617–1675 Antwerpen) (AKL XIV, 1996, S. 482)
Titel	Sommer- und Winterlandschaft
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Unbekannt
Motivbeschreibung	<i>Auferstern den Winter u. dem zweiten den Sommer darstellend, in dessen bekannter fleißigen, aber eigenthümlichen Manier</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 231 u. 232)
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Landschaft, 17. Jhdt., Flämisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 231 u. 232

Kat. Slg. Lürman Nr. 233

Künstler	<i>F. A. Dreyer – nach Potter</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 233, S. 112) – Friedrich Adolph Dreyer (Bremen 1780–1850 Bremen) (AKL XXIX, 2001, S. 431)
Titel	Kopie
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt – viell. von Dreyer direkt gekauft
Verbleib	Unbekannt
Motivbeschreibung	<i>Das Gericht der Thiere.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 233, S. 112).
Notizen	<i>Das berühmte Original war früher in Cassel u. ist jetzt in Petersburg</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 233, S. 112).
Fazit/Statistik	Kopie
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 233, S. 112

Kat. Slg. Lürman Nr. 234 u. 235

Künstler	<i>Regener Covyn</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 234 u. 235, S. 212) – Covyn, Reinier (Antwerpen um 1636–1681 Dordrecht) (AKL XXII, 1999, S. 60)
Titel	Landschaft
Datierung	<i>bez. R. C. 1629</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 234 u. 235, S. 212)
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Heinrich Julius Lürman, danach Sophie Mohs, danach Kriegsverlust: Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 234 u. 235, S. 111) – weitere Angaben (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	<i>Zwei Landschaften. Die erstere mit einer Ansicht eines holländischen Dorfes am Wasser u. auf dem anderen Bilde größere herrschaftliche Baulichkeiten mit einer Thurm Ruine</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 234 u. 235, S. 212).
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Landschaft, 17. Jhdt., Flämisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 234 u. 235, S. 212

Kat. Slg. Lürman Nr. 236

Künstler	<i>Unbekannt</i> (daneben in Bleistift od. schwächerer Tinte: „ <i>P. v. Asch?</i> “, Anm. d. Verfasserin) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 236, S. 113) – Anonym
Titel	Landschaft
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	<i>Aus von Post's Sammlung, in welcher dieses Bild so wie das nachfolgende Seitenstück für Schwanefeld galt, mit dessen Namen es auch fälschlich in späterer Zeit bezeichnet war</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 236, S. 113) – nicht verifizierbar
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1904 Verbleib unbekannt: Im Nebenzimmer, Catalog No. 236: P. v. Asch ? Asselyn ? (...), 40,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) – A. - ? (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 236, S. 112)

Motivbeschreibung	<i>Die Gegend am Fuße der Apeninen vor Tivoli, mit dem Grabmal der Plantier bei der über den Anio führenden Brücke, gab dem Meister vermuthlich Veranlaßung zu dieser anmuthigen Darstellung, die er im reinen Lichte des Südens auffaßte u. wohl absichtlich ohne Staffage ließ, um den Beschauer in die Stimmung zu versetzen welche nur die völlige Einsamkeit hervorzurufen vermag u. durch den leichten Fußtritt lebender Geschöpfe leicht unterdrückt wird</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 236, S. 113).
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Unbekannter Künstler
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 236, S. 113

Kat. Slg. Lürman Nr. 237

Künstler	<i>Unbekannt</i> (daneben in Bleistift oder schwächerer Tinte: „P. v. Asch?“, Anm. d. Verfasserin) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 237, S. 114) – Anonym
Titel	Gebirgslandschaft
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, Verbleib danach unbekannt: Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 237, S. 113)
Motivbeschreibung	<i>Italienische Gebirgs Gegend. Vom Vordergrunde aus zieht sich ein Weg in gekrümmter Linie den Berg hinan; hinter diesem senkt sich ein Bergrücken nach dem See zur Linken des Bildes; fernere Berge, jenseits der klaren Wasserfläche schließen den Hintergrund. Felsenstücke, schlanke Bäume am Wege u. leichte Wolken von der Abendsonne geröthet, sind in den Formen dargestellt, wie Joh. Both u. Asselyn sie wählten</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 237, S. 114).
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Unbekannter Künstler
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 237, S. 114

Kat. Slg. Lürman Nr. 238 u. 239

Künstler	<i>J. Klengel</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 238 u. 239) – Klengel, Johann Christian (Kesselsdorf 1751–1824 Dresden) (AKL Index)
Titel	Landschaft
Datierung	1790 bezl. (Kat. Slg. Lürman, Nr. 238 u. 239)
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unsicher: Viell. Kat. Aukt. Bremen October 1846, Nr. 25 u. 26, S. 7
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Verbleib unbekannt: Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 238 u. 239, S. 114)
Motivbeschreibung	<i>Zwei Landschaften mit schönen Eichen und hübscher ländlicher Staffage</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 238 u. 239).
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Landschaft, 18. Jhdt., Deutsch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Viell. Kat. Aukt. Bremen October 1846, Nr. 25 u. 26, S. 7 (Klengel: 15 Z. h. 21 Z. b. Auf Holz. Landschaft aus Blockdieck im Bremischen und Derselbe: 15 Z. h. 21 Z. b. Auf Holz. Seitenstück des vorgehenden Bildes aus derselben Gegend) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 238 u. 239

Kat. Slg. Lürman Nr. 240

Künstler	<i>M. van Muscher</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 240, S. 115) – nicht identifizierbar AKL
Titel	Porträt
Datierung	1682 (Kat. Slg. Lürman, Nr. 240, S. 115)
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Charlotte Emilie Lürman, verh. zu Putlitz, danach Erika v. der Schulenburg, um 1950 in Braunschweig versteigert, danach Verbleib unbekannt: Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 240, S. 114) – weitere Angaben (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	<i>Porträt eines Knaben, einen angezündeten weißen Ziegen Bock am Zaune haltend</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 240, S. 115).
Notizen	Künstler nicht identifizierbar
Fazit/Statistik	Künstler nicht identifizierbar
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 240, S. 115

Kat. Slg. Lürman Nr. 241

Künstler	<i>T. Camphuizen</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 241, S. 116) – T. Camphuyzen (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 242, S. 115) – G. Camphuysen (1623–1672) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 111, S. 17) – Camphuysen, Govert Dircksz. (Gorkum (?) 1623/24–vor 1672 Amsterdam) (AKL XVI, 1997, S. 36)
Titel	Schloss Bentheim
Datierung	1661 (Kat. Slg. Lürman, Nr. 241, S. 116)
Material	auf Leinwand, G. R. (=goldener Rahmen) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 111, S. 17)
Maße	44 x 83 cm
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, Verbleib danach unbekannt: Gemälde Saal: No. 171, Camphuysen – Schloss Bentheim: 200 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 1) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 242, S. 115) – Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 111, S. 171
Motivbeschreibung	<i>Das Schloß zu Bentheim, allwo sich namentlich Jac. Ruysdael u. N. Berghem im Sommer oft bei dem Kunst liebenden Besitzer einfanden und Wochen lang zur Erholung u. Entwerfung neuer Studien aufhielten</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 241, S. 116). Blick auf das Schloß Bentheim. Im Vordergrund eine Karosse sowie zahlreiche Personen verschiedenen Standes (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 111, S. 17)
Notizen	- Interessantes Architekturstück (...). Links unten mit dem vollen Namen und der Jahreszahl bezeichnet (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 111, S. 17) - Zuschreibung hat sich geändert (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 111, S. 17).
Fazit/Statistik	Architektur, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 241, S. 116 - Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 111, S. 17

Kat. Slg. Lürman Nr. 242

Künstler	<i>Unbekannt</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 242, S. 116) – Anonym
Titel	Frau am Fenster
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Verbleib unbekannt: Viell. 5. Eckzimmer, vorn: No. 164, Französisch (Viell. Dietrich) – Gitarrespielerin: 300 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 5) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 242, S. 115)
Motivbeschreibung	<i>Ein junges Frauenzimmer mit einer Guitarre am offenen Fenster sitzend, auf dessen Brüstung ein Vogelbauer u. eine Blumenvase. – Sehr zartes Bildchen im Geschmack von Netscher</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 242, S. 116).
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Unbekannter Künstler
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 242, S. 116

Kat. Slg. Lürman Nr. 243

Künstler	C. F. <i>Verboeckhoven</i> (links daneben in Bleistift oder schwächerer Tinte: „ <i>Louis</i> “, Anm. d. Verfasserin) (Kat. Slg. Lürman, Nr. 243, S. 117) – Verboeckhoven, Louis (Warneton 1802–1881 Brüssel) (AKL Index)
Titel	Marine
Datierung	1835 (Kat. Slg. Lürman, Nr. 243, S. 117)
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Wilhelm Ludwig Everhard Lürman, danach Arminius Lürman, 1968 verkauft, Verbleib seither unbekannt: 2. Vorzimmer der Galerie: No. 73, C. G. Verboeckhoven – Seestück: 100 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 3) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 243, S. 116) – weitere Angaben (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	Seestück. Vorn einige holländische Küstenfahrer u. in der Ferne am Horizont eine Stadt in Sicht (Kat. Slg. Lürman, Nr. 243, S. 117).
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Marine, 19. Jhdt., Flämisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 243, S. 117

Kat. Slg. Lürman Nr. 244

Künstler	<i>Unbekannt</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 244, S. 117) – Anonym
Titel	Ruinen
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Viell. Kat. Aukt. Bremen 1844, entweder Nr. 88 oder Nr. 90, S. 29
Verbleib	Nach 1865 viell. Theodor Lürman, danach Verbleib unbekannt: Viell. 5. Eckzimmer, vorn: No. 144, Unbekannt – Landschaft mit Ruine: 40 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 4)
Motivbeschreibung	<i>Römische Ruinen, an deren Fuß einige Gruppen von Frauen u. Männern. – Links Aussicht auf mehrere Häuser die von einem Mauer umgeben, vor welcher ein Hirt mit seiner Viehherde</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 244, S. 117).
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Unbekannter Künstler
Ausstellungen	Viell. Kat. Aukt. Bremen 1844, entweder Nr. 88 oder Nr. 90, S. 29 (Unbekannter Meister: 19 Z. h. 25 Z. b. Auf Leinwand: In italienischer Landschaft Maulthiertreiber bei einer Ruine. Ein verdienstliches Originalbild. (handschriftlich notiert: 40,- , H. Harrington) oder Unbekannter Meister: 21 Z. h. 27 Z. b. Auf Leinwand: Italienische Landschaft, belebt durch Maulthiertreiber, Hirten und Vieh. (handschriftlich notiert: H. Tseklenborg 17))
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 244, S. 117

Kat. Slg. Lürman Nr. 245

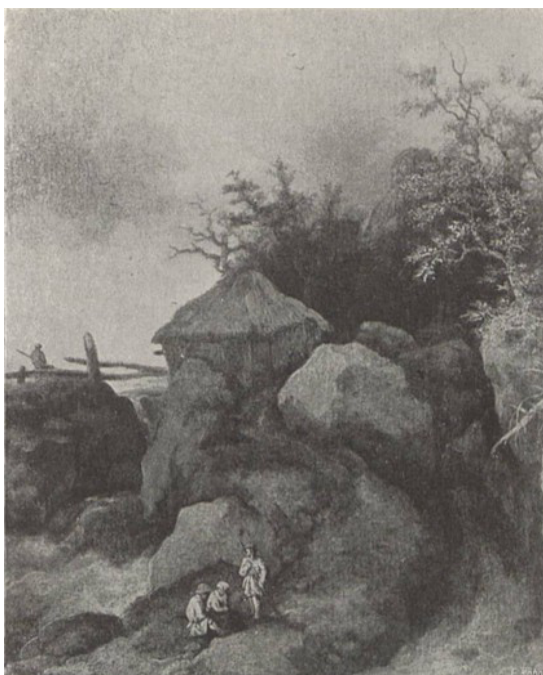
Künstler	<i>Gottfr. Menken</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 245, S. 118) – Gottfried Menken (Bremen 1799–1838 Bremen) (AKL Index)
Titel	Tierstück
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt – viell. von Menken direkt gekauft
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1904 Ludwig August Lürman, 1944 verbrannt: Geschäftszimmer, Catalog No. 245 (in Bleistift, Anm. d. Verfasserin): G. Menken. Hundefamilie (...), 75,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) – A (Abschrift der Taxation v. 1870 (Dreyer), S. 2) – A. – D. A. L. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 245, S. 117) – weitere Angaben (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	<i>Links ein großes Hundehaus vor welchem eine Hündin mit 4 schon etwas herangewachsenen jungen Hunden die um die Mutter herum spielen. – Rechts ein Theil einer Scheune vor welcher mehrere Hühner herumlaufen u. auf deren Strohdach einige Tauben. Nach hinten ein Jäger mit einer Koppel Hunde zur Jagd ausgehend</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 245, S. 118).
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Tierdarstellung, 19. Jhdt., Deutsch-Bremen
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 245, S. 118

Kat. Slg. Lürman Nr. 246

Künstler	<i>J. H. Menken</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 246, S. 118) – Menken, Johann Heinrich (Bremen 1766–1839 Bremen) (AKL Index)
Titel	Waldlandschaft
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt – vielleicht direkt von Menken gekauft
Verbleib	Nach 1865 viell. August Lürman, danach Verbleib unbekannt: Viell. Zimmer mit modernen Gemälden, Catalog No. 246 ? (mit Bleistift notiert, Anm. d. Verfasserin): J. H. Menken – Kleine Landsch. (...), 15,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1)
Motivbeschreibung	<i>Waldlandschaft nach einer Studie am Ellerfelde aus früherer Zeit, als noch nicht so viele Eichen u. Buchen gefällt waren, wie solches jetzt leider der Fall ist</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 246, S. 118).
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Landschaft, 19. Jhdt., Deutsch-Bremen
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 246, S. 118

Kat. Slg. Lürman Nr. 247

Künstler	<i>A. Everdingen</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 247, S. 119) – A. Van Everdingen (1621–1675) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 119, S. 18) – Everdingen, Allart van (Alkmaar 1621–vor 1675 Amsterdam) (AKL XXXV, 2003, S. 405)
Titel	Norwegische Landschaft
Datierung	Unbekannt
Material	auf Holz, S. R. (=schwarzer Rahmen) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 119, S. 18)
Maße	26 x 22 cm (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 119, S. 18)
Provenienz	Unsicher: Viell. Kat. Ausst. KV Bremen 1829, Nr. 4, S. 3 (könnte auch Leihgabe sein)
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, Verbleib danach unbekannt: Viell. 4. Eckzimmer, hinten: No. 117, A. v. Everdingen – Landschaft: 250 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 4) oder 6. Wohnzimmer, vorn: No. 105, Everdingen – Landschaft: 300 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 6) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 247, S. 118) – Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 119, S. 18
Motivbeschreibung	<i>Eine sehr malerische Felsen Parthie aus Norwegen, mit einigem Laubholz bewachsen, wahrscheinlich von dem Meister zu seinem Studium ganz getreu nach der Natur aufgenommen. – Auf einem Felsen Vorsprung in der Mitte des Bildes eine ärmliche Mooshütte zu der ein steiler Fuß Pfad hinaufführt. Links ein kleiner Wasserfall u. rechts ebenfalls aus den Felsritzen hervor plätscherndes Bergwasser: – Im Vordergrund 2 sich ausruhende Frauen, mit einem vor ihnen stehenden kräftigen Berg Manne in Unterhaltung, welches das Ganze zu einer ächt romantischen Idylle in nordischer Einsamkeit stempelt</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 247, S. 119). Felsenpartie mit Wasserfall und Holzschuppen. Im Vordergrund drei Personen im Gespräch (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 119, S. 18).
Notizen	Abbildung vorhanden (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 119, S. 18 u. Abb. Nr. 119, Tafel III), siehe nachfolgend
Fazit/Statistik	Landschaft, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Viell. Kat. Ausst. KV Bremen 1829, Nr. 4, S. 3 (Aldert v. Everdingen: Eine felsichte (sic!) Landschaft) (könnte auch Leihgabe sein)
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 247, S. 119 - Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 119, S. 18 u. Abb. Nr. 119, Tafel III



Kat. Slg. Lürman, Nr. 247

Kat. Slg. Lürman Nr. 248

Künstler	<i>J. H. u. G. Menken</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 248, S. 120) – Menken, Johann Heinrich (Bremen 1766–1839 Bremen) (AKL Index) und Gottfried Menken (Bremen 1799–1838 Bremen) (AKL Index)
Titel	Kirche
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt – vielleicht direkt von Menken gekauft
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, danach Verbleib unbekannt: Viell. 2. Vorzimmer der Galerie: No. 79, Menken – Landschaft mit Kirche: 30 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 3) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 248, S. 119)
Motivbeschreibung	<i>Die Kirche zu Traupe (?) bei Lilienthal</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 248, S. 120).
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Architektur, 19. Jhdt., Deutsch-Bremen
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 248, S. 120

Kat. Slg. Lürman Nr. 249

Künstler	<i>L. Toussaint</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 249, S. 120) – Toussaint, Louis (Königsberg 1826–1887 Düsseldorf) (AKL Index)
Titel	Kirchgang
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Verbleib unbekannt: 5. Eckzimmer, vorn: No. 126, Toussaint – Der Kirchgang: 200 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 5) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 249, S. 119)
Motivbeschreibung	<i>Winterlandschaft à la Prima. – Ein Landmädchen mit ihrem kleineren Bruder an der einen Hand u. mit der anderen ein Gesangbuch haltend, gehen Beide die beschneiten Stufen zu einer Kirche hinauf, durch deren Fenster das Kerzenlicht der innern Erleuchtung hervorscheint</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 249, S. 120)
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Alltäg. Leben/Genre, 19. Jhdt., Deutsch-Bremen
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 249, S. 120

Kat. Slg. Lürman Nr. 250

Künstler	A. Albers (Kat. Slg. Lürman, Nr. 250, S. 121) – Albers, Anton (Bremen 1765–1844 Lausanne) (AKL II, 1992, S. 46)
Titel	?
Datierung	1811
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Vermutlich von Frau Dr. Castendyk erstanden (siehe Motivbeschreibung)
Verbleib	Unbekannt
Motivbeschreibung	<i>Dessen erster Versuch im Oelmalen nach eigener Composition, u. als solchen der Frau Dr. Castendyk geb. Henschen zum Geschenk überreicht, – wie er Letzteres eigenhändig auf der Rückseite des Bildes am 1. Juni 1811 geschrieben. (...)</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 250, S. 121) Die Gemälde fehlen im Kat. Slg. Lürman, hierzu Vgl. aber Verz. 3. Gemälde-Ausst. KV Bremen 1843, Nr. 7, S. 7 (- A. Albers aus Bremen, in Lausanne: 6. Italienische Gebirgslandschaft (<i>mit Stern gekennzeichnet = unverkäuflich</i>) (Geschenk des Künstlers an den Kunstverein), 7. Schweizeransicht (<i>mit Stern gekennzeichnet = unverkäuflich</i>) (Eigenthum des Herrn Aeltermann Lürman)) Vgl.: auch Kat. Ausst. KV Bremen 1829, Nr. 64, S. 8 od. Nr. 127, S. 13 (Ant. Albers aus Bremen: Landschaft. Ansicht von Neapel oder Ant. Albers aus Bremen: Italienische Landschaft) bzw. Kat. Ausst. KV Bremen 1833, Nr. 13, S. 4 (Albers: Landschaft mit einem See)
Notizen	<i>(...) Derselbe war damals bereits 57 Jahre alt u. ist es für die Kunst sehr zu bedauern, daß er bei seinem entschieden angeborenem Talent, so wie Menken, nicht schon früh dem Handel entsagt u. sich ganz der Malerei gewidmet hat. – Seine meisten Bilder sind in Privat Besitz. Nur in Darmstadt erinnere ich mich vor mehreren Jahren in der Großherzogl. Gallerie ein Gemälde von ihm gesehen zu haben. Die für mich in Lausanne gemalten Bilder, eine italienische u. eine schweizer. Landschaft (beide in Schönebeck) gehören jedenfalls zu seinen besten Leistungen.</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 250, S. 121).
Fazit/Statistik	Keine Motivbeschreibung, daher nicht einzuordnen
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 250, S. 121

Kat. Slg. Lürman Nr. 251 u. 252

Künstler	Gottfried Menken (Kat. Slg. Lürman, Nr. 251 u. 252, S. 122-124) - Gottfried Menken (Bremen 1799–1838 Bremen) (AKL Index)
Titel	Befreiung Bremens 1813
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Viell. Kat. Ausst. KV Bremen 1829, Nr. 95, S. 11 (könnte auch Leihgabe sein) – vermutlich Auftragswerk und damit von Menken persönlich gekauft: <i>Von dem Mühlenbrande am Osterthor existieren mehrere Wiederholungen, wogegen der Maler den Einzug Tettenborns nur einmal für mich ausgeführt hat</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 251 u. 252, S. 124)
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Verbleib unbekannt: 7. Nicht aufgehängte Bilder: No. 159 u. 132, Menken – Kosaken Durchzug Historisch interessant und Brennende Windmühle historisch: jew. 200 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 6) – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 251 u. 252, S. 121)
Motivbeschreibung	<i>Diese beiden Bilder werden für jeden wahrhaften Bremer Patrioten ein ganz vorzügliches Interesses behalten. Am 13ten Octob. 1813 rückte ein Theil des Tettenbornschen Corps – aus Cosacken, Lütsumer Jägern u. einigen Lübecker u. Hamb. Hanseaten bestehend, zuerst von Hastedt aus gegen das verbarricardierte Osterthor vor u. schoß zunächst die Kornmühle am alten Wall, so wie die der alten Wache gegenüber liegende Hof Mühle durch ihre mit sich führenden paar Haubitzen (?) ohne Weiteres in Brand, so daß dadurch sie unter beiden Mühlen aufgeführten Kanonen schnell demontiert wurden u. den Muth der zu einem Ausfall auf der Zugbrücke harrenden Schweizer gar sehr lähmten. – Dieses ist die Darstellung des Bildes 251 (S. 122) Am folgenden Tage den 14 Octob. wurde sodann der französische Commandant Oberst Thuillier durch einen Lützwener Jäger diesseits des Stadtgrabens, mit seiner wohlgerichteten Büchse tödlich verwundet. – In Folge dieses glücklichen Schusses wurde eine neue Aufforderung zur Uebergabe der Stadt abgefertigt u. zwar mit der Drohung man werde sonst die ganze Besatzung ohne Gnade über die Klinge springen lassen. Dieses machte den gehofften Eindruck u. es kam alsbald eine Capitulation zu Stande, nach welcher die Franzosen am 15. Octob. freien Abzug erhielten, mit der Bedingung innerhalb eines Jahres nicht minder gegen die Verbündeten zu dienen. – Am 16. October hielt darauf General Tettenborn mit seinen übrigen von Verden herangezogenen Truppen u. mehreren russischen u. preußischen (S. 123) Officieren, unter welchen Letzteren auch der nachher im Befreiungs Kriege so berühmt gewordenen von Pfuel, seinen feierlichen Einzug in die damalige französische Präfectur (jetzige Hauptschule u. Früherer Eschenhof) an der Doms-haide. – Dieses ist der Gegenstand des Bildes No 252, welches durch die im Vordergrunde so geistreich ausgeführten Cosacken Gruppen auch in künstlerischer Hinsicht seinen besonderen Werth besitzt. – Von dem Mühlenbrande am Osterthor existieren mehrere Wiederholungen, wogegen der Maler den Einzug Tettenborns nur einmal für mich ausgeführt hat (S. 124) (Gottfried Menken (Kat. Slg. Lürman, Nr. 251 u. 252, S. 122-124).</i>
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Historische Darstellung, 19. Jhdt., Deutsch-Bremen
Ausstellungen	Viell. Kat. Ausst. KV Bremen 1829, Nr. 95, S. 11 (G. Menken: Ein Schlachtfeld)
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 251 u. 252, S. 122-124

Kat. Slg. Lürman Nr. 253

Künstler	<i>Vinkeboom</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 253, S. 125) – nicht identifizierbar AKL
Titel	Landschaft
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Viell. Kat. Aukt. Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen), Nr. 62, S. 8
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Verbleib unbekannt: Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 253, S. 124)
Motivbeschreibung	<i>Landschaft. Links eine Wassermühle von der eine Brücke nach der rechten Seite des Vordergrundes zu dem von schönen Bäumen überwölbten Eingange eines großen Gehölzes führt</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 253, S. 125).
Notizen	Künstler nicht identifizierbar
Fazit/Statistik	Künstler nicht identifizierbar
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Viell. Kat. Aukt. Mai 1827 (Slg. Meinertzhagen), Nr. 62, S. 8 (D. Vinkeboom. (handschriftlich notiert: Lürman?): Auf Holz, im goldn. Rahmen, 21 Zoll hoch 27 Zoll breit. Waldlandschaft. Im Schatten schöner Eichen ruht im Vordergrunde ein ermüdeter Jäger. Ihm naht sich, aus dem Dickigt des Waldes kommend, sein Gefährte mit den Hunden. Lichtere Bäume zur Linken gewähren einen Blick auf den Thurm des nicht weit entfernten Dorfes. – Eine einfache Landschaft voll Kraft und Wahrheit und sehr wohl erhalten (handschriftlich notiert 22p)) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 253, S. 125

Kat. Slg. Lürman Nr. 254

Künstler	<i>P. Plas</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 254, S. 125) – Plas, Pieter (Alkmaar vor 1810–1853 Alkmaar) (AKL Index)
Titel	Hirte und Schafherde
Datierung	1848 (Kat. Slg. Lürman, Nr. 254, S. 125)
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 August Lürman, nach 1904 Ludwig August Lürman, 1944 verbrannt: Zimmer mit modernen Gemälden, Catalog No. 254: P. Plas (...), 30,- Gold. Rth. (Taxation von Gemälden im Hause des Herrn Senator Aug. Lürman, Bremen im Juni 1870, J. D. Dreyer, S. 1) -A. – D. A. L. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 254, S. 124) – weitere Angaben (mdl. Aussage B. v. Barsewisch)
Motivbeschreibung	<i>Ein alter Hirt seine Schaafherde vor sich her treibend, in schöner Abendbeleuchtung</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 254, S. 125).
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Alltägl. Leben/Genre, 19. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	Kat. Slg. Lürman, Nr. 254, S. 125

Kat. Slg. Lürman Nr. 255

Künstler	<i>Carlo Cignani</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 255, S. 126) – C. Cignani (1628–1719) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 113, S. 17) – Cignani, Carlo (Bologna 1628–1719 Forlì) (AKL XIX, 1998, S. 195)
Titel	Die Verkündigung
Datierung	Unbekannt
Material	Leinwand, G. R. (=goldener Rahmen) (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 113, S. 17)
Maße	72 x 60 cm (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 113, S. 17)
Provenienz	Unbekannt
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, 1904 bei Lepke/Berlin zur Versteigerung angeboten, Verbleib danach unbekannt: 3. Mittelzimmer, hinten: No. 86, Cignani – Die Verkündigung: 200 M. (Taxe der in der Villa, Contrescarpe 22, Bremen befindlichen Gemälde Galerie, Berlin, den 23. Mai 1903, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, S. 4) – Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 113, S. 17 – Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 255, S. 125)
Motivbeschreibung	<i>Mariä Verkündigung</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 255, S. 126) Die Verkündigung Mariä. Rechts in den Lüften der Engel der Verkündigung, von Amoretten umgeben, der Madonna den Lilienstengel überreichend (Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 113, S. 17).
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Neues Testament, 17. Jhdt., Italienisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Kat. Slg. Lürman, Nr. 255, S. 126 - Kat. Aukt. Lepke 1904, Nr. 113, S. 17

Kat. Slg. Lürman Nr. 256

Künstler	<i>A. Willaerts</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 256, S. 126) – Willaerts, Adam (Antwerpen 1577–1664 Utrecht) (AKL Index) oder Willaerts, Abraham (Utrecht 1603–1669 Utrecht) (AKL Index)
Titel	Marine
Datierung	Unbekannt
Material	Unbekannt
Maße	Unbekannt
Provenienz	Viell. Kat. Slg. Bremen 1813 (Slg. Tietjen), Nr. 198, S. 16
Verbleib	Nach 1865 Theodor Lürman, nach 1903 Verbleib unbekannt: Th. (Abschrift Kat. Slg. Lürman, Nr. 256, S. 125)
Motivbeschreibung	<i>Stark bewegte See mit verschiedenen von den Wellen hin und her schaukelnden Schiffen</i> (Kat. Slg. Lürman, Nr. 256, S. 126).
Notizen	Keine
Fazit/Statistik	Marine, 17. Jhdt., Niederländisch
Ausstellungen	Keine
Literatur	- Viell. Kat. Slg. Bremen 1813 (Slg. Tietjen), Nr. 198, S. 16 (Ein Seestück von Willarts. Holz) - Kat. Slg. Lürman, Nr. 256, S. 126